MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) ET LA CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE

Vol. 1: Définitions de la poésie d'expression swahilie

MATHIEU ROY

DL_2A

Buluu publishing

MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) ET LA CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE

Vol. 1

Définitions de la poésie d'expression swahilie

MATHIEU ROY

DL_2A – Buluu Publishing,
SIREN 801 114 968
France.
e-mail : buluu.publishing@gmail.com

ISBN : 9791092789102

D’après ROY, M. 2013. *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) : Poésie d'expression swahilie et construction nationale tanzanienne.*

Thèse de doctorat préparée dans le cadre du projet de l’Agence Nationale de la Recherche ANR-07-SUDS-014.

« Mary believes that Mnyampala's unpublished manuscripts are with his son, Charles, whom we're still trying to contact. »

(MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 48)

« [...] *hapana shaka kuwa mtungaji mwenye busara ataona kuwa upo uhuru mwingi katika kutunga kwa vina na mizani. »*

(SHARIFF, I., N., 1988 : 48)

À Élisa, Elijah et Gabriel.

Vol. 1 :

Définitions de la poésie d’expression swahilie

Préambule

Ces deux volumes correspondent à la version publiée de ma thèse de doctorat intitulée MATHIAS E. MNYAMPALA (1917-1969) : POÉSIE D'EXPRESSION SWAHILIE ET CONSTRUCTION NATIONALE TANZANIENNE. Ils en matérialisent l'articulation logique principale où l'analyse politique de l'art officiel de Mathias E. Mnyampala se fonde sur le mètre des poèmes, sur leur forme d'abord. Ceci supposait une capacité d'analyse de la métrique formelle dans le champ problématique de la poésie d'expression swahilie où le paradigme n'est pas encore posé voire déroutant de prime abord. Ce qui nécessitait au préalable une clarification critique des connaissances sur la métrique de la poésie d'expression swahilie. Le texte original de la thèse n'a pas eu à être remanié si ce n'est l'organisation de ses parties et les annexes.

Nous avons ainsi :

-le vol. 1 : DÉFINITIONS DE LA POÉSIE D'EXPRESSION SWAHILIE

-le vol. 2 : CONSERVATISME ET AFRICANISATION

Le premier volume dresse l'état des lieux des descriptions et des définitions de la poésie d'expression swahilie. Elles sont variées et contradictoires. Une synthèse sélective, sur la base de leur adéquation à la prosodie et à la phonologie du *kiswahili*, s'est avérée nécessaire. Une approche formelle de la métrique est envisagée sur la base de la métrique des poèmes et des discours théoriques les plus développés et informés la concernant, essentiellement, mais pas exclusivement, des ouvrages rédigés en *kiswahili* par des auteurs africains à partir de la seconde moitié du XXème siècle. Ce qui aboutit à une synthèse formelle, réductionniste et axiomatisée de la description de la métrique du corpus classique de la poésie d'expression swahilie. Ce volume envisage également une histoire générale de la poésie d'expression swahilie et esquisse une première présentation de l'inscription de Mathias E. Mnyampala dans cet art poétique ainsi que la genèse de sa trajectoire d'écriture, au regard de son autobiographie principalement. Ce manuscrit était inédit au début de mes recherches doctorales qui ont été l'occasion de le découvrir puis de le publier (MNYAMPALA, M., E., 2013).

Le deuxième volume décrit comment Mathias E. Mnyampala est à la fois strictement conservateur de la métrique et de la langue classique de la poésie d'expression swahilie du XIXème siècle et aussi comme il innove sur sa base en y appliquant des transformations qui apportent de nouvelles formes métriques. Ce processus de création *ex materia* et cette attitude conservatrice du poète sont enfin analysés sous l'angle politique. Notamment quant à leur signification dans le cadre d'une sélection à l'échelle nationale et de l'invention d'une nouvelle nation tanzanienne et swahilo-centrée. C'est à dire d'une nationalisation de la métrique classique et d'une africanisation de l'imaginaire national en quelque sorte.

Le deuxième volume est paru une première fois en 2013. Il fait l'objet d'une deuxième édition dont la publication est simultanée avec celle du premier volume qui lui parait pour la première fois. Cette deuxième édition répond à un besoin d'harmonisation des deux volumes de la thèse et aussi à un changement de format. J'ai choisi d'augmenter légèrement la taille de ces éditions afin de rendre plus lisibles les archives qu'elles sont les seules à communiquer. Je les ai aussi rendues disponibles sur internet où il est possible d'agrandir les pages mais il est prudent de s'assurer de la qualité de l'édition classique sur papier.

Les archives numériques de Mathias E. Mnyampala (ANM)

Une grande partie de ce travail se fonde sur les archives de Mathias E. Mnyampala que j'ai découvertes en 2007 à Dodoma, chez son fils, Charles M. Mnyampala, qui les conserve depuis le décès de son père en 1969. Les archives ont été numérisées intégralement par mes soins. Les manuscrits inédits paraissent au fur et à mesure. La biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., 2011) a été publiée par ses fils et l'imprimerie de la communauté islamique de l'Ahmadiyya à Dar-es-Salaam (Tanzanie). Il y a eu en 2013 l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala intitulée *Maisha ni kugharimia* « la vie a un prix » publiée par DL_2A – BULUU PUBLISHING. *Ugogo na ardhi yake* « l'Ugogo et sa terre », où Mnyampala écrivait en 1961 le premier traité en *kiswahili* de géographie et d'écologie de sa région natale, est paru cette année chez le même éditeur (MNYAMPALA, M., E., 2014).

Ces deux volumes reproduisent l'intégralité des archives que j'ai utilisées dans ma recherche doctorale. Ce sont les seuls documents issus de ma thèse à diffuser autant des ANM. Le contenu des ANM est réparti entre les deux volumes. Pour le premier, j'ai choisi de reproduire certaines pages des manuscrits de *Maisha ni kugharimia.* Bien que le livre ait été publié à présent, ces dernières me semblaient de nature à présenter un intérêt pour l'histoire de la littérature tanzanienne d'expression swahilie. Le manuscrit est écrit de la main de Mathias E. Mnyampala et a été également dactylographié. Des extraits des deux versions sont présents. Le deuxième volume reproduit des extraits d'autres manuscrits inédits ou devenu rares ou épuisés. Il n'a qu'une seule annexe et le système de renvoi est simplifié mais il se base comme pour le premier volume sur une façon homogène de donner les références aux ANM. J'ai défini un code pour accéder de manière univoque à chaque image des ANM, que ce soient les pages d'un manuscrit donné ou à un autre document des archives Mnyampala. C'est un code, fait de trois lettres le plus souvent, suivies de numéros de pages le cas échéant. Ce code se retrouve aussi dans la bibliographie de Mathias E. Mnyampala jointe en annexe et les copies des documents concernés, comme ceci : abc1. Le code « abc » est la référence à un manuscrit, un document. Par exemple le code « mnk » renvoie au manuscrit de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, *Maisha ni kugharimia.* Le chiffre qui suit juste ensuite est le numéro de page. Rarement les codes sont plus longs en caractères quand il s'agit d'autres documents que les manuscrits, « mangwela1 » par exemple renvoie à un feuillet dactylographié d'un poème attribué à Mary Mangwela Mnyampala.

Certaines pages reproduites en annexe appartiennent à des manuscrits encore inédits à l'heure d'écrire ces lignes. Comme celui d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » (code ANM : ala) où Mathias E. Mnyampala tente vers 1968 une justification théologico-politique du texte fondateur et programmatique du socialisme tanzanien. Des feuillets des *Mashairi ya Vidato* « *Mashairi* en entailles » (1963-1967 ; code ANM : myv) sont aussi reproduits en annexe dans le deuxième volume. C'est là que Mathias E. Mnyampala expérimente un nouveau style en entailles *(vidato)* au sein du genre classique SHAIRI, style qui demeura inédit. D'autres informations précieuses issues des ANM sont communiquées dans les annexes.

L'intégralité des annexes de ma thèse dans sa version de soutenance est diffusée et conservée par le biais de ces deux volumes. Elle ne représente pourtant que moins de 10% du contenu total des ANM. Le texte de ma thèse disponible gratuitement et public sur internet ne communique pas d'extrait des ANM. Le travail sur ces archives continue, la famille de l'auteur est maintenant en contact avec l'université de Dar es Salaam (UDSM), l'université de Dodoma (UDOM) et l'université Saint-John de Dodoma. Ma recherche de terrain de doctorat à eu cet effet de rompre l'isolement de Charles M. Mnyampala vis-à-vis des mondes de l'édition et de l'université en Tanzanie. L'avenir dira ce qu'il en est de la suite des recherches sur Mathias E. Mnyampala. Les ANM que j'ai numérisées intégralement à Dodoma sont pour ma part conservées dans le « nuage » sur des serveurs privés. Seule la responsabilité, en tant que chercheur, de les conserver comme une partie précieuse du patrimoine littéraire tanzanien m'incombe. Les universités tanzaniennes disposent à présent de leurs propres copies, la famille Mnyampala souhaiterait déposer ses manuscrits dans un musée Mathias E. Mnyampala. Nous œuvrons tous dans la même direction si ce n'est de concert. La publication de ces deux volumes de ma thèse, avec leurs annexes complètes, accomplira une partie du travail de conservation sur la longue durée de ce *kanzi* « trésor » littéraire que Mathias E. Mnyampala a demandé à son fils Charles de préserver et qu'il nous a transmis. Pour l'heure, je ne peux que souhaiter bon vent aux entreprises parallèles et espérer que d'autres viendront après la mienne qui a duré sept ans de 2007 à aujourd'hui. Si les résultats scientifiques sont sans cesse appelés à être remis en question et transformés, il me faut aussi accepter de n'écrire que des morceaux, de marquer des étapes dans une trajectoire de connaissance de Mathias E. Mnyampala qui s'achève avec ces deux livres.

Mathieu Roy — Nogent-sur-Marne, le 2 août 2014

Liste des abréviations

ANM : Archives Numériques de Mathias E. Mnyampala

API : Alphabet Phonétique International

ASP : *Afro-Shirazi Party* - Parti Afro-Shirazi

CCM : *Chama Cha Mapinduzi* – Parti de la Révolution

CMS : *Church Missionary Society for Africa and the East* – Société missionnaire de l'église (anglicane) pour l'Afrique et l'Orient

EALB : *East African Literature Bureau* - Bureau de Littérature Est-africaine

KLB : *Kenya Literature Bureau* - Bureau de Littérature du Kenya

P.P. : principe des parties *(vipande)*

P.M. : principe de la mesure *(mizani)*

P.R. : principe des rimes *(vina)*

P.V. : principe des vers *(mishororo)*

RCM : *Roman Catholic Mission* – Mission catholique romaine

TANU : *Tanganyika African National Union* - Union africaine nationale du Tanganyika

TLB : *Tanzania Literature Bureau* - Bureau de Littérature de Tanzanie

TUKI : *Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili* – Institut de Recherche sur le *Kiswahili*

UDSM : *University of Dar es Salaam* – Université de Dar es Salaam

ULB : *Uganda Literature Bureau* - Bureau de Littérature d'Ouganda

UKUTA : *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* - aménagement du *kiswahili* et de la poésie en Tanzanie

Contenu

Vol. 1 : Définitions de la poésie d'expression swahilie 7

Préambule 9

Les archives numériques de Mathias E. Mnyampala (ANM) 10

Liste des abréviations 13

Introduction 19

I. L'objet « poésie d'expression swahilie » 31

1. Le patrimoine culturel des *Waswahili* en partage 36

2. Des anciens et des modernes ? 47

3. Poésies swahilies ou poésies d'expression swahilie ? 52

II. Genèse d'une écriture d'expression swahilie : Mathias E. Mnyampala (1917-1969) 60

1. Les années de jeunesse 60

2. Les carrières de Mathias E. Mnyampala 63

Distinctions à l'échelon national et leurs justifications 72

3. L'alphabétisation de 1933 89

4. L'écriture journalistique en 1942 dans *Mambo Leo* 98

5. Ethno-histoire en *kiswahili* 109

6. Le projet autobiographique matérialiste, un non-dit sur le *kiswahili* 112

7. L'unicité de la religion et de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala 117

L'effacement du religieux dans les promotions nationales de Mathias E. Mnyampala 118

8. Le rôle directeur du Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) dans la poésie d'expression swahilie et la politique de construction nationale 119

9. L'apprentissage en autodidacte de l'écriture poétique 125

10. Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA intégrateur d'éléments culturels de la Tanzanie 129

Ethique de l'amour fraternel entre les poètes et dialogues en vers 131

11. Conclusion : vers une description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala 132

III. Définitions des genres classiques de la poésie d'expression swahilie 141

1. Le genre UTENZI (ou UTENDI) 146

2. Le genre SHAIRI 217

3. Les mers et leurs courants, « *bahari na mikondo yake* » : les autres genres classiques d'expression swahilie 256

4. Synthèse 292

1. L'hypothèse réductionniste dans la métrique des poésies d'expression swahilie....... 292
2. Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie : *le principe des rimes (vina)* [P.R.] et le *principe de la mesure (mizani)* [P.M.] 294
3. Structure métrique de la strophe/*ubeti* dans les mètres classiques........................... 298
4. Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique 300
Première annexe : analyses métriques détaillées... 309
Phonologie et structure syllabique du *kiswahili*.. 309
Consonnes (API).. 309
Voyelles (API).. 311
Structure syllabique... 311
1. Le genre WIMBO 312
2 Le genre UTUMBUIZO 328
3 Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.. 331
INKISHAFI 331
DURA MANDHUMA 333
4 Le genre WAJIWAJI 335
5 Le genre MSISITIZO dans le *Diwani ya Mnyampala* 339
6. Le genre SHAIRI dans le *Diwani ya Mnyampala*.. 342
a. Exclusivité de la forme du quatrain du courant *(mkondo)* à hémistiches octosyllabiques 342
b. Le style *(mtindo)* ou type *(aina)* MTIRIRIKO « flux » 353
7. Le genre SHAIRI et le style des MASHAIRI YA VIDATO « *mashairi* en entailles »............ 356
myv12 (Mathias E. Mnyampala).. 356
myv17 et myv40 (Mathias E. Mnyampala).. 362
myv3 (Romuald M. Mella) 370
8. Le genre UTENZI dans les poèmes religieux de Mathias E. Mnyampala......................... 377
a. *Utenzi wa Zaburi* « *utenzi* des *Psaumes* » 377
b. *Utenzi wa Enjili* « *utenzi* des Evangiles » 379
9. Le néo-UTENZI de Julius K. NYERERE... 381
CHOMBO CHA TAIFA LETU « LE NAVIRE DE NOTRE NATION » 381
10. *Malumbano ya Ushairi,* les palabres poétiques 394
1. *Raha* « joie » de Kaluta Amri Abedi 394
2. *Mtego «* le piège » de Khamis Amani Khamis (Nyamaume) 399
3. Quatre poèmes de Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali*) 402

4. *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala..... 420

5. *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » de Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*) 424

6. *Dhana* « suppositions » de Kaluta Amri Abedi.. 427

7. *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*Mtu-Chake)* 431

8. Modèle relationnel de DUNIA DUARA, NI WAADHI USHAIRI, DHANA (K. A. Abedi) et DUWA LA KUKU UONGO.. 433

9. Relations formelles entre les textes de NI WAADHI USHAIRI (M. E. Mnyampala) et DHANA (K. A. Abedi) 435

11. *Ngonjera za UKUTA* « *ngonjera* de l'UKUTA » 440

1. Sielewi Azimio « je ne comprends pas la déclaration » 440

2. *Ngonjera* didactiques : noms des personnages impliquant une relation de subordination et liste de ces *ngonjera* (premier livre des NGONJERA de l'UKUTA)............ 444

3. Liste des *ngonjera* du type didactique implicite 446

4. *Ngonjera didactique implicite :* actualisation du modèle général dans le cas de « *HAWA NDIO WATU GANI ?* ».. 447

Deuxième Annexe 452

1. Extrait des archives Mnyampala (ANM) 452

MAISHA NI KUGHARIMIA (MNK)... 454

2. Transcriptions des archives vidéo 463

3. Autres documents.. 481

a. Journaux.. 481

b. Photographies.. 488

c. Certificats 494

d. Cartes de membres de l'UKUTA (1966) 502

Bibliographie des ouvrages consultés.. 508

A. Bibliographie de Mathias E. Mnyampala 508

B. Bibliographie générale des ouvrages consultés... 514

C. Filmographie 533

D. Webographie 533

Glossaire des termes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie 538

Postface : Kuandika juu ya arudhi « écrire sur la métrique » 559

Summary 562

Résumé 562

Introduction

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) est un écrivain, juriste et poète d'expression swahilie tanzanien. Ses premières publications ont paru à l'époque coloniale sous la forme d'un livre d'histoire des *Wagogo* du Tanganyika rédigé en *kiswahili* (MNYAMPALA, M., E., 1954) et de livres de contes en *cigogo (Cf* Bibliographie de Mathias E. Mnyampala). Il a aussi composé de nombreux poèmes en *kiswahili* pour la presse de l'époque. Mathias E. Mnyampala est originaire de la région de l'Ugogo et est rattaché au groupe ethnique des *Wanyaugogo* par sa mère et par son père. Il est né le 18 novembre 1917 dans le hameau de Muntundya à Ihumwa, ville de l'Ugogo rural située à environ 22 km de Dodoma. Il connait dans les dernières années de sa vie l'indépendance du Tanganyika le 9 décembre 1961 puis l'union de cet Etat souverain avec l'archipel de Zanzibar le 26 avril 1964 au sein de la République Unie de Tanzanie. Les autorités dirigeantes de Tanzanie se trouvent confrontées au problème de la construction nationale et de la genèse d'un sentiment national parmi les citoyens de la nouvelle entité politique. La langue retenue comme celle de la nouvelle nation est une langue africaine de la famille *bantu,* le *kiswahili,* qui était déjà la *lingua franca* de l'Afrique orientale avant l'ère coloniale et est une langue véhiculaire d'expansion continentale dans les années 1960 (KARANGWA, J. de D., 1995). Le *kiswahili* est connu des Tanganyikais car les administrations coloniales allemande (1885-1918) puis britannique (1919-1961) en ont assuré la promotion comme langue de communication administrative et langue de l'éducation de ce territoire. L'administration britannique lègue une langue standard au Tanganyika, le *kiswahili sanifu.* Les autorités indépendantes du Tanganyika puis de la Tanzanie, de par leur choix de continuité sur le long cours historique dans l'utilisation du *kiswahili* à l'échelle nationale, doivent continuer à aménager et à développer cette langue. Le *kiswahili* voit également augmenter sa diffusion par les *media* et l'enseignement dans les écoles de l'ensemble des régions du pays. La langue de la nation rencontre là une grande diversité de populations et de langues qui appartiennent majoritairement à la famille des langues *bantu.*

La Tanzanie connait une idéologie officielle socialiste dont le discours fondateur et programmatique est contenu dans la déclaration d'Arusha prononcée le 5 février 1967 par le président Julius Kambarage Nyerere (1922-1999). Aussi la promotion du *kiswahili* passe de manière organisée, centralisée et singulière par la poésie d'expression swahilie. La poésie remplit trois fonctions : les Tanzaniens, les écoliers en premier, apprennent des formes littéraires de leur langue nationale et de fait, le *kiswahili* se développe par la lecture des poésies. La tradition poétique d'expression swahilie est riche, ancienne et valorisée à l'échelle internationale. La République Unie de Tanzanie, en projetant cette tradition dans l'imaginaire national permet à ses citoyens de développer un sentiment de fierté nationale du fait du prestige de la culture littéraire de leur langue. Enfin, des poèmes pourront véhiculer, en une forme assumée de propagande, l'idéologie officielle dont la mémorisation sera facilitée dans une forme versifiée. L'association nommée *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania (UKUTA)* « Aménagement du *Kiswahili* et de la Poésie en Tanzanie » est l'association officielle nationale des poètes d'expression swahilie tanzaniens. Elle va remplir cette triple mission de diffusion du *kiswahili* par la poésie d'expression swahilie*,* de développement d'un culture nationale swahilophone et de propagande au service du socialisme tanzanien. Mathias E. Mnyampala en est le président à l'échelon national jusqu'en 1966 puis il présidera l'antenne régionale de l'UKUTA à Dodoma dans sa région natale. Il a alors écrit un corpus poétique considérable et est reconnu par ses pairs comme l'un des maîtres de la poésie d'expression swahilie.

Comment le jeune éleveur de l'Ugogo rural a-t-il pu accéder à cette promotion à l'échelle nationale ? Comment d'abord a-t-il appris le *kiswahili* au point d'en devenir l'une des références sur le plan de la poésie écrite ? Dans cette destinée particulière se reflète la problématique plus générale de la construction nationale de la Tanzanie et de son choix de se fonder sur le *kiswahili.* La question de l'intégration des régions tanzaniennes et des groupes ethniques du pays à la culture nationale swahilophone se pose de prime abord. Mais il y a aussi celle du passage de la tradition poétique des XVIIIème et XIXème siècles des Swahilis de la côte et des îles de l'océan indien dans une situation de reterritorialisation nationale sur le sol de la République Unie de Tanzanie. Comment se construisent ces nouvelles transformations majeures de l'histoire politique des groupes ethniques de Tanzanie et de la poésie d'expression swahilie que les

autorités du pays décident d'intégrer à une culture nationale unitaire et unificatrice fondée sur le *kiswahili* ?

Notre approche pour tenter de répondre à cette question nécessairement complexe des modalités de la construction nationale passe par la poésie. D'une part la poésie d'expression swahilie a été retenue officiellement comme un outil de la construction nationale et cette approche est donc cohérente avec l'histoire du phénomène que nous nous proposons de décrire. D'autre part, nos propres travaux de recherche nous avaient conduits à la description linguistique d'un corpus poétique en dialecte *kiamu* (Kenya) du *kiswahili* (ROY, M., 2013a). Mûs principalement par une démarche de linguistique descriptive de la langue poétique en *kiamu* des années 1970-2000, notre projet n'avait pas manqué de rencontrer la question de l'histoire de la poésie d'expression swahilie et des mètres de la poésie classique. L'archipel de Lamu et ses anciennes Cités-Etats swahilies sont en effet réputés comme l'un des foyers de la constitution d'un corpus classique de la poésie d'expression swahilie entre les XVIIIème et XIXème siècles. Nous savions donc d'expérience que des questions générales en rapport à la poésie d'expression swahilie comme celle des variations dialectales au sein de la langue poétique, des genres et de leur mètres, étaient loin d'être tranchées. La question de la construction nationale tanzanienne, au regard de la promotion du *kiswahili* par la poésie, en particulier le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala, n'en devenait que d'autant plus stimulante qu'elle se rapportait à ces champs encore très peu explorés de la recherche. Les approches d'histoire politique existent et la question de l'invention d'une culture politique, traitée de cette manière, constitue un acquis. Les travaux de Denis-Constant Martin (MARTIN, D.-C., 1988 *et* 1998), de Gregory H. Maddox et James L. Giblin (MADDOX, G., H. *et al,* 2005) nous éclairent sur l'histoire de la construction nationale tanzanienne. Mais quant à l'articulation de cette question à la poésie d'expression swahilie, à l'œuvre de Mathias E. Mnyampala, nous ne disposons que de très peu, voire d'aucune connaissance au moment de débuter notre entreprise. L'ouvrage paru très tôt après la décolonisation de Wilfred H. Whiteley fait figure d'exception dans ce domaine (WHITELEY, W., H., 1969 : 108, 111, 126) mais il n'a trait que très partiellement à la poésie de Mathias E. Mnyampala. Il ne retient pas l'approche formelle des textes qui va être la nôtre pour tenter une articulation rigoureuse du

politique – de la construction nationale tanzanienne – aux caractéristiques métriques et linguistiques des poèmes.

Mathias E. Mnyampala en tant que poète d'expression swahilie et que président de l'UKUTA a joué un rôle-clé, officiel, dans la construction nationale telle que souhaitée par les instances dirigeantes socialistes. Il apparaît donc fertile d'envisager quelles sont les caractéristiques de son corpus poétique et les modalités de son développement pour fixer un regard plus aigu sur la construction nationale par la poésie. Car sa poésie est non seulement militante mais elle a également reçu l'agrément officiel des autorités politiques. De hautes personnalités politiques tanzaniennes sont aussi des poètes, à commencer par le président Julius K. Nyerere qui a adapté, comme Mathias E. Mnyampala, des textes de la *Bible* dans des compositions du genre classique UTENZI. Mais comment saisir, approcher le corpus poétique de Mathias E. Mnyampala ?

La première absence à laquelle il nous faut pallier est celle de la grande rareté des textes de cet auteur et des informations le concernant. L'auteur n'est pas inconnu dans la littérature, nous avons commencé de voir qu'il s'agit d'un personnage de haut niveau sur les plans poétique et politique. Mais les informations sont souvent superficielles et apparaissent insuffisamment fondées sur des faits, des textes concrets et autres données d'expérience. Depuis la France, deux œuvres majeures de Mnyampala sont accessibles actuellement : son anthologie poétique, ou *Diwani,* intitulée *Diwani ya Mnyampala* « *Diwani* de Mnyampala » (MNYAMPALA, M., E., 1963) et son livre d'histoire des *Wagogo* du Tanganyika dans sa version anglaise traduite par G. H. Maddox (MNYAMPALA, M., E. *et al,* 1995). Nous lisons que l'auteur aurait inventé ou revivifié, ce n'est pas clairement établi, un genre poétique nommé NGONJERA. Ce genre est fait de dialogues en vers rimés, écrits à la manière des textes de théâtre. Deux livres ont été publiés et ils sont consacrés à la promotion de la déclaration d'Arusha (MNYAMPALA, M., E., 1970 *et* 1971). Ils sont publiés à titre posthume par l'UKUTA qui a pour charge la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Ces livres sont absents des rayons des bibliothèques. Le mot *« ngonjera »* vient du *cigogo* la langue maternelle de Mathias E. Mnyampala, de la même manière rien dans ce que nous trouvons à l'époque ne nous permet de comprendre quel est le sens étymologique du mot. Cette intégration d'un mot régional à la langue de la nation a pourtant peut-être un sens ? Il nous

échappe. Depuis Paris, notre compétence de traducteur du *kiswahili* nous permettrait peut-être de faire progresser la recherche sur la construction nationale tanzanienne. Nous pourrions en percevoir des échos dans le *Diwani*, les répercuter par des traductions de morceaux choisis, compiler et réagencer ce qui a déjà été dit à l'aune de ces faibles avancées. Est-ce satisfaisant pour une thèse ?

Le voyage en Tanzanie s'est donc imposé à la recherche des livres de Mathias E. Mnyampala. Là, nous avons pu nous procurer les principaux livres publiés de l'auteur. Le résultat n'était cependant pas entièrement satisfaisant non plus. Pour des raisons de contingence matérielle, les ouvrages peuvent être indisponibles, perdus ou déplacés dans les bibliothèques. C'était le cas du deuxième livre des *ngonjera* de l'UKUTA (MNYAMPALA, M., E., 1971) à propos de la déclaration d'Arusha dont la lecture était pourtant indispensable à notre recherche tant il semblait consubstantiel du socialisme tanzanien, de la création poétique et de l'invention nationale (RICARD, A., 1998 : 37). Aussi, nous avions lu à Dar es Salaam que l'un des fils de Mathias E. Mnyampala pourrait être en possession de documents d'archives de son père dans l'histoire de la poésie d'expression swahilie des professeurs M. M. Mulokozi et T. S. Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 48) qui se fondaient, en plus de la recherche bibliographique, sur des recherches extensives de terrain où ils avaient rencontré les poètes ou leurs familles. Mulokozi avait rencontré la veuve de l'auteur, Mme Mary Mangwela Mnyampala, qui lui avait transmis cette information en toute connaissance de cause car elle avait elle-même une activité littéraire et avait composé des poèmes en *kiswahili.* L'un des objectifs de l'ANR SWAHILI était de mettre en réseau des chercheurs travaillant sur les études swahilies. C'est ce projet qui a été à l'origine de notre entreprise de recherche. Le professeur Mulokozi y était associé et nous avons pu le rencontrer à l'occasion de différents voyages entre Paris et Dar es Salaam où notre réflexion méthodologique sur l'approche du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala prenait forme. A l'occasion de l'une de nos visites, nous avons évoqué auprès de Mugyabuso M. Mulokozi le problème de la rareté des textes qui freinait, voire rendait impossible notre progression. il nous a dit que le veuve de Mnyampala était à Dodoma et nous a donné le nom d'une des routes de la ville qui traversait le quartier où elle devait probablement encore résider. Le lendemain nous partions pour Dodoma avec la conscience claire que ces informations de

localisation étaient partielles mais que nous pourrions sans doute en savoir plus sur place en raison de la célébrité de Mathias E. Mnyampala. Le voyage est long en autocar nous sommes arrivés la nuit, le lendemain après-midi nous rencontrions pour la première fois Charles M. Mnyampala, le deuxième fils du poète. Le premier contact a été positif et il a accepté de nous montrer l'autobiographie inédite de son père intitulée *Maisha ni kugharamia* « la vie est ce que l'on paye pour elle ». Nous sentions que nous avions eu de la chance et que notre problème d'accès aux textes allait être rapidement dépassé. Charles M. Mnyampala dispose en effet de la quasi-exhaustivité des tapuscrits et manuscrits des livres de son père, publiés ou inédits, qu'il conserve depuis quarante ans. S'en sont suivis de nombreux allers-retours entre la Tanzanie et la France d'où nous venions avec notre matériel pour réaliser une copie intégrale des archives de Mathias E. Mnyampala sur un support numérique *(Cf* deuxième annexe *Extraits des archives Mnyampala* et ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe unique). La constitution du corpus électronique des archives de Mathias E. Mnyampala a nécessité deux années et fournit la base de travail principale de notre recherche. Le temps de sa réalisation correspond à l'établissement d'une relation de confiance avec Charles M. Mnyampala et la négociation de contrats successifs concernant les droits de copie des tapuscrits ou manuscrits inédits pris individuellement. En présence de documents de grande valeur sur le plan de l'histoire de la littérature tanzanienne d'expression swahilie, il s'agissait de protéger les droits des ayants droits de Mathias E. Mnyampala et de préserver les droits du chercheur.

La deuxième question qui restait en suspens était celle de la manière d'approcher la poésie d'expression swahilie. Une formation initiale en sciences de la vie et en philosophie a précédé notre apprentissage du *kiswahili*. Nous voulions pouvoir fonder nos interprétations sur des faits rigoureusement établis et démontrés. Nous ne pensions pas faire courir à cette recherche le risque du scientisme, de la projection arbitraire de méthodes inadéquates et inappropriées à leur objet. Notre formation philosophique en logique, en épistémologie, mais aussi en esthétique et en histoire de l'art africain, nous avait donné de nombreux exemples de ces transferts inadaptés, de cette négation de l'idée de la science-même qui est le remplacement des données d'expérience par une idéologie d'obédience scientifique. Notre exigence d'une description fine, univoque et

vérifiable par d'autres des phénomènes, c'est à dire analytique et formelle suivant l'approche que nous retenons, n'en demeurait pas moins une condition de base de la réalisation de notre recherche. C'est le terrain de l'analyse métrique formelle des poèmes qui nous a semblé le plus apte, à la fois à rencontrer nos différents champs de compétences, mais surtout à apporter un éclairage inédit sur la question de la construction nationale par la poésie d'expression swahilie. Nous suivrions à titre auxiliaire une approche linguistique descriptive de l'étymologie, de la morphologie, de la syntaxe du *kiswahili* tel qu'il se lit dans le corpus poétique lorsque ce dernier s'écarte des normes du *kiswahili sanifu* (standard) que connaît l'Etat tanzanien. Les poèmes pourraient donc être analysés suivant la double approche de la métrique formelle et de la linguistique descriptive.

Sur ces deux plans, la question de savoir quel type de poésie est retenu officiellement à l'échelle nationale, nous renseigne sur la construction nationale elle-même. Les poèmes de Mathias E. Mnyampala, qui est un poète officiel, présentent des caractéristiques métriques, mais aussi linguistiques, significatives. Quelle est l'identité des mètres et de la langue poétique dont se dotent officiellement le nouvel Etat et la nouvelle nation tanzanienne ? D'où viennent les genres poétiques dont les autorités assurent la promotion ? La nation tanzanienne s'accompagne-t-elle d'une poésie d'expression swahilie qui s'affranchit de toutes les règles préétablies pour adopter le vers libre ? Est-elle au contraire conservatrice ou conformiste vis-à-vis d'un état ancien de la poésie ? Veut-elle créer ses propres règles de métriques et faire montre ainsi de son indépendance ? Le *kiswahili* poétique national est-il standard ou non ? Comment et pourquoi intègre-t-il des emprunts éventuels aux langues maternelles des Tanzaniens comme le nominal *ngonjera* d'origine *gogo* ? La Tanzanie est une nation toute neuve. Tous les choix sont *a priori* possibles dans la définition d'une poésie nationale d'expression swahilie, y compris celui de la discontinuité et de la rupture esthétique. Mais ces choix, une fois effectués, se traduiront dans la structure métrique des poèmes qui nous renseignera sur les raisons qui ont pu conduire à de telles prises de décision esthétiques. La description linguistique dispose de ses propres méthodes à fondement lexicographique, phonologique, morphologique et syntaxique. Pour rendre compte de ces phénomènes sur le plan de la structure métrique, ils nous faut donc également être

en capacité de décrire formellement les poèmes. Un système de description univoque suppose d'avoir à disposition une terminologie métrique, des symboles et des modèles graphiques qui seraient applicables à tous les poèmes d'expression swahilie. Alors la comparaison entre des époques différentes de la poésie devient possible car elle s'effectue sur les mêmes bases formelles. Mais à nouveau, notre démarche mène à un aspect peu exploré de la poésie d'expression swahilie. Notre besoin d'une approche métrique formelle révèle à nouveau une absence d'informations claires, exhaustives, suffisamment étayées par des faits. Il n'y avait pas de description métrique formelle du corpus poétique en *kiswahili,* que cela soit le cas des œuvres anciennes ou modernes, au moment de commencer notre recherche. Nous pouvions cependant lire des interprétations politiques qui supposaient une connaissance de la forme métrique, de l'état de langue et du style des poèmes. L'expression d'intuitions esthétiques quant à la construction nationale et son rapport à la poésie n'était pas nécessairement erronée mais elle se pratiquait sur un fondement subjectif. Surtout, au contraire de la description objective dont nous avions besoin, elle ne permettait pas d'aborder tous les paramètres de la création poétique. De là, la portée des interprétations était limitée. L'Etat tanzanien, par l'intermédiaire de l'UKUTA avait la réputation d'être fidèle aux traditions swahilies (LE GUENNEC-COPPENS, F. *et al,* 1998 : 70). Nous le constations de certaines parties du corpus de Mathias E. Mnyampala qui présentaient un air de famille avec des compositions plus anciennes commes les poèmes de genre SHAIRI des Swahilis du XIXème siècle (CHIRAGHDIN, S., 1987). Certes, ce phénomène serait intéressant en ce cas car il montrerait que la nouvelle nation veut s'enraciner dans une tradition ancienne qu'il faudrait alors, nécessairement, nationaliser et reterritorialiser en Tanzanie pour bénéficier de sa force et de la stabilité de son ancrage historique. Mais au regard de la littérature sur le sujet, ces traditions swahilies supposées à l'œuvre en matière de poésie tanzanienne s'avéraient bien peu définies de manière formelle. Si peu définies qu'elles pouvaient être interrogées quant à leur existence-même. Nous ne disposions pas d'un système de description des différents genres poétiques classiques pouvant nous permettre de traiter avec assurance de cette tradition et de la façon dont elle passe, formellement, par l'intermédiaire de Mathias E. Mnyampala, qui n'est ni un Swahili, ni de langue maternelle swahilie, au niveau national de la Tanzanie.

Nous nous sommes donc attachés dans un premier temps à remettre en question nos préconnaissances quant à « l'objet poésie d'expression swahilie » et à la définition du socle classique de la poésie d'expression swahilie. Nous resituons ensuite la genèse de l'écriture poétique de Mathias E. Mnyampala et son inscription dans le long cours du développement de la poésie d'expression swahilie au regard des documents d'archives dont nous disposons. Vient alors une démarche de construction progressive d'outils formels de description du corpus poétique classique et de la définition de ses genres poétiques. Si notre approche formelle dans le domaine de la métrique et de la définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie n'avait pas encore été suivie, nous disposions de quelques ouvrages théoriques sur la métrique des œuvres. Les passeurs principaux des textes du corpus classique sont des auteurs européens de la période coloniale. Ils sont à l'origine du changement d'alphabet pour la notation des textes qui, de l'alphabet arabe adapté au *kiswahili* des manuscrits *ajami,* sont translittérés en caractères latins. Le corpus qui nous parvient de la sorte est majoritairement issu de la zone des dialectes du Nord du *kiswahili,* c'est à dire des anciennes Cités-Etats swahilies de l'archipel de Lamu et de Mombasa. Ceci ne signifie pas que les autres Cités-Etats swahilies n'ont pas connu une floraison littéraire mais les œuvres ont été moins bien conservées et diffusées. Il en résulte un déséquilibre sur le plan linguistique car toute la zone des dialectes du Sud du *kiswahili,* d'où provient le standard, est sous-représentée dans ce corpus classique. L'entreprise coloniale de collecte et de conservation des textes ne s'accompagne pas d'un traité de métrique exhaustif et satisfaisant. Du côté des poètes, le corpus classique est pris comme une référence métrique et linguistique mais les formes se reproduisent et se transmettent sans qu'il y ait besoin de consigner par écrit une terminologie et une définition de la métrique.

Les premiers ouvrages paraissent à partir de la seconde moitié du XXème siècle et sont rédigés en *kiswahili.* Le premier traité de métrique est publié en 1954 au Tanganyika. Il s'agit des *Sheria za kutunga mashairi na Diwani ya Amri* « lois de la composition de poèmes et *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954) du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, le Cheikh Kaluta Amri Abedi sera aussi membre de l'UKUTA et appelé à des responsabilités politiques de haut niveau. Il

sera le premier maire africain de Dar es Salaam, la capitale économique de la Tanzanie. Le Cheikh définit par l'exemple quelques grands genres poétiques classiques comme le genre UTENZI et le genre SHAIRI. Certains termes fondamentaux de la métrique sont définis comme la notion de « rimes *(vina) »,* de « syllabe *(silabi) »* et de « lignes *(mistari) »* pour composer les « strophes *(beti) »* des poèmes. Le traité est une invitation normative à la composition poétique adressée indifféremment à tous ses lecteurs. Il trouvera un prolongement dans l'action du Cheikh au sein de l'UKUTA qui opère à la promotion et à la nationalisation de la poésie d'expression swahilie. Le deuxième ouvrage ayant rapport à la métrique, à nouveau sans formalisme, est celui paru en 1988 d'Ibrahim Noor Shariff, poète et professeur titulaire d'un doctorat en sciences de l'éducation (SHARIFF, I., N., 1988). Le livre *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo nyinginezo* « Nos compositions, fondement des *mashairi* et d'autres compositions » publié aux Etats-Unis en *kiswahili* participe d'une autre visée que celle du traité du Cheikh Kaluta Amri Abedi. Il s'agit d'une démarche patrimonialiste qui tend à recenser les modes traditionnels de composition poétique qui prévalent au sein des communautés swahilies, d'où est issu l'auteur, exclusivement. Shariff partage la théorie des treize genres poétiques en nombre fermé du Cheikh Nabhany de Mombasa (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987), même si sa base de définition des genres poétiques par la tradition swahilie pourrait conduire à la découverte d'autres genres à condition qu'ils soient considérés comme traditionnels au sein de sociétés swahilies. Le dernier traité de métrique est celui de Kitula King'ei et Amata Kemoli intitulé *Taaluma ya Ushairi* « précis de poésie » et paru à Nairobi en 2001 (KING'EI, K *et al,* 2001). Il est également rédigé en *kiswahili.* Il recense des noms de genres poétiques, en décrit les caractéristiques et définit des termes du vocabulaire de la métrique. D'autres sources qui ne sont pas rédigées dans des traités de métriques existent. Notre démarche est de comparer ces différents livres sur le sujet de la définition des genres classiques de la poésie d'expression swahilie afin de proposer un glossaire des termes de la métrique et une synthèse sous la forme d'un formalisme et de modèles graphiques des caractéristiques des différents genres. Suivant une hypothèse réductionniste, nous verrons s'il est possible de réduire cette diversité décrite formellement de genres poétiques classiques à un ensemble restreint de principes pourvus de paramètres. L'étape suivante de notre travail présuppose la réalisation complète de cette étape de

définition d'outils de définition et d'analyse formelle des genres poétiques ainsi que de l'identification de principes de la métrique classique.

Sur cette base, nous appliquerons les outils d'analyse métrique formelle des poèmes au corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Une comparaison sera effectuée dès cette partie entre les caractéristiques observées dans le corpus de Mathias E. Mnyampala et le corpus classique de la poésie d'expression swahilie. Nous envisagerons notamment la question du caractère conservateur ou non de la métrique et de la langue classique du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala (*Cf* ROY, M., 2014 : vol.2). Si des innovations métriques adviennent, nous verrons s'il est possible de continuer à les décrire en utilisant les outils de description formelle du corpus classique et, si oui, quelles sont les transformations opérées par Mathias E. Mnyampala. Les modalités formelles des processus créatifs de Mathias E. Mnyampala seront ensuite considérées au regard de sa sélection officielle par des administrations successives tanzanienne, de la période du socialisme tanzanien à 1994 où le président Ali H. Mwinyi lui décerne à titre posthume, en raison de son œuvre littéraire, la *Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania* ou « médaille de la République Unie de Tanzanie ». Notre hypothèse interprétative est que la forme des poèmes, dans leurs mètres, dans les éléments hétérogènes qu'ils peuvent associer et aussi leur langue, nous disent quelque chose de la construction nationale. En décrivant de manière fine et rigoureuse les différentes transformations et conservatismes à l'œuvre, nous pourrons entrapercevoir depuis la pratique créative poétique de Mathias E. Mnyampala, considérée comme officielle, ce que la construction nationale tanzanienne signifie en tant qu'africanisation de la culture nationale.

Mathias E. Mnyampala est un auteur chrétien de confession catholique, nous envisagerons enfin la construction nationale tanzanienne au regard d'une œuvre inédite et dont le processus créatif procède par composition avec des éléments hétérogènes comme le genre NGONJERA. L'essai de Mathias E. Mnyampala intitulé *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » propose une fondation théologique du texte fondateur du socialisme tanzanien par des extraits de la *Bible* et du *Coran* principalement. Le devenir de cette œuvre et son évaluation par le politique seront l'occasion d'une réflexion sur la question de la séparation de l'Etat et des religions au sein de la République Unie de Tanzanie. L'œuvre de Mathias E.

Mnyampala est porteuse de sa vision théologique du monde propre et, si nombre de ses livres ont accompagné officiellement la construction d'une culture nationale, ce n'est pas le cas systématiquement. La construction nationale est une entreprise sélective. Si elle peut s'appuyer sur la poésie d'expression swahilie, sur un genre propagandiste en forme de collage ou de juxtaposition d'éléments hétérogènes comme le genre NGONJERA, elle n'en demeure pas moins, en premier lieu, une construction symbolique opérée par le politique. Ce dernier a ses propres raisons d'intégrer, ou non, des éléments à la synthèse composite nationale avant de la promouvoir auprès du public. Les sélections et les exclusions de la définition nationale, les formes métriques et la langue des poèmes de Mathias E. Mnyampala qui ont été retenus officiellement, nous apprennent au sujet du politique tanzanien, quant à une de ses conditions d'existence-même qui est le maintien de l'unité nationale et quant à la décision de sortir du système colonial par une idéologie socialiste à l'esthétique africaine.

I. L’objet « poésie d’expression swahilie »

La définition de ce qui fait la poésie d’expression swahilie est une entreprise qui peut se mener suivant différents angles d’approche. Nous avons retenu celui de la stricte analyse métrique formelle appliquée à des compositions écrites, sans pour autant omettre la récitation à l’oral de ces-dernières quand elle a une influence sur l’écrit. Cette analyse suppose la création de modèles qui tentent de rendre compte des réalités observées ou ressenties et aussi l’identification des différents genres de compositions en vers – nous avons écarté de notre champ d’analyse les compositions en vers libres ou *« mashairi huru »* – ainsi que la détermination des éléments qui permettent de composer des poésies. Ces éléments qui représentent des données de la métrique font aussi l’objet d’une terminologie ou de réflexions théoriques sur la métrique. Nous avons voulu analyser et restituer ce discours esthétique d’après des traités de métrique ou des dictionnaires écrits en *kiswahili*. Il n’est pas vain, dans une démarche d’analyse comme la nôtre de prendre en premier lieu comme source d’informations les textes en vers-mêmes où des ouvrages théoriques rédigés dans la même langue que les textes. L’étude des compositions fournit à l’évidence des données primaires et celle des traités en *kiswahili,* l’occasion, difficile à saisir, de sortir de nos préconnaissances sur la métrique, intimement liées au français notre langue maternelle et aux poèmes que nous avions pu y rencontrer ou étudier sans pour autant prétendre tout en connaître. Si la lecture directe des analyses métriques de nos prédécesseurs d’expression swahilie représentait la possibilité d’une minimisation de nos projections de nos connaissances du français vers le *kiswahili*, voire mieux la possibilité de saisir intuitivement des logiques propres à la poésie d’expression swahilie et de pouvoir les faire passer en français de manière discursive ou modélisée, un autre facteur a joué dans cette façon d’aborder et de construire notre objet « poésie d’expression swahilie » qui n’a rien d’un désir d’exclusion des ouvrages rédigés en d’autres langues. A savoir, que les poèmes et les traités de métriques rédigés en *kiswahili* constituent la très grande majorité des informations disponibles en 2012. La poésie d’expression swahilie n’est cependant pas une inconnue du champ scientifique en langues européennes, loin s’en faut. Des centaines de pages de poésies d’expression swahilie en édition bilingue ont été regroupées dans des

anthologies anglo- ou germanophones principalement depuis le XIX[ème] siècle. Des auteurs comme Carl Velten, J.W.T. Allen, Lyndon Harries, Jan Knappert et bien d'autres encore font partie des passeurs des textes de cette poésie. Il y a eu aussi des articles généraux sur la « prosodie swahili » (*Cf* GREENBERG, J., H., 1947 ; HICHENS, W., 1962/63 ; ALLEN, J., W., T. : 1967 ; TOPAN, F., M.,1974). Sur le plan épistémologique, une différence ressortait pourtant dans les grilles d'analyse des éléments considérés comme fondamentaux pour la métrique des compositions en vers d'expression swahilie. S'agissait-il d'un système de pieds définissant un noyau rythmique sur le plan syntaxique (MEEUSEN, A., E., 1967) ou d'un système de rimes syllabiques (*vina*) et de décompte de syllabes (*mizani*) qui créaient les vers (ABEDI, K., A., 1954 ; SHARIFF, I., N., 1988 ; MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 ; KING'EI, K. *et al,* 2001) ? Les deux théories en présence étant fondées et démontrées par des faits objectifs liés aux observations des textes poétiques en vers d'expression swahilie, leurs règles ne pouvaient-elles pas contribuer à la génération des vers mais à des niveaux hiérarchiques différents ? La question dans ce cas aurait été de voir si l'une des théories était plus fondamentale que l'autre sur le plan hiérarchique c'est à dire d'envisager si l'une de ces deux théories concurrentes : celle du noyau rythmique compté en pieds polysyllabiques et celle des rimes (*vina*) et du compte des syllabes (*mizani*), était celle qui fournissait le *cadre* structural d'une composition ou au contraire si elle présupposait ce cadre pour se développer à son tour[1]. Ces inconnues persistaient donc et, en l'absence de modèles formels, aux éléments définis de manière univoque et explicite, des imprécisions subsistaient par le recoupement des informations contenues dans la littérature existante. Il nous a donc fallu dans le premier temps de notre recherche définir un formalisme et des termes métriques en vue de la production de modèles métriques généraux. Nous nous sommes appuyés sur le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi intitulé *Sheria za kutunga mashairi na diwani ya Amri,* ce qui signifie en français « Les lois de la composition de poésies et l'anthologie poétique d'Amri » (ABEDI, K., A, 1954) avec une première ambiguïté dès le titre de cette œuvre car le nominal pluriel de classe 6 *'mashairi'* peut désigner à la fois un genre poétique déterminé ou des poésies en général. Nous le voyons les définitions formelle et terminologique étaient nécessaires car des comparaisons des définitions au sein d'un même ouvrage mais aussi par comparaison des ouvrages entre eux donnaient lieu à des résultats différents, parfois liés au polysémisme mais aussi contradictoires d'un auteur à

l’autre comme nous le verrons dans le cas du genre UTENZI dont les définitions divergent chez les auteurs d’expression swahilie eux-mêmes. Dans les cas de polysémie ou de contradictions, nous donnerons plusieurs modèles car nous faisons œuvre descriptive et non normative dans ce travail, à moins que les différences ne soient qu’apparentes et puissent être réduites à un principe plus général ou un modèle intégré. L’ouvrage du Cheikh Kaluta Amri Abedi est significatif à plus d’un titre. Il fait partie des rares traités de métrique relatifs aux poésies d’expression swahilie mais aussi, publié en 1954, c’est le premier traité de métrique à avoir sorti les connaissances requises des cercles des lettrés et élites swahilis – qui se les transmettaient oralement par la pratique et l’exemple, avec une diffusion restreinte des connaissances techniques à l’extérieur de ces cercles – pour mettre à la portée du lecteur swahilophone les techniques et le goût de la composition en vers. Le traité a isolé et décrit sur les plans linguistique, stylistique et métrique, deux des genres les plus utilisés dans la poésie d’expression swahilie : les genres TENZI et SHAIRI. Il est notable que son auteur n’est pas swahili et est originaire d’Ujiji sur la rive orientale du lac Tanganyika à l’intérieur du continent africain. Car c’est le trésor littéraire issu de la culture swahilie née sur la côte et les îles de l’océan indien qui est révélé au public swahilophone. Le traité réalise la possibilité d’une expansion de certains éléments de la culture littéraire swahilie à l’échelle de l’Afrique orientale et centrale après l’expansion de son support linguistique : le *kiswahili*.

Le deuxième traité par ordre chronologique s’intitule *« Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo »* soit « Nos compositions, fondement des poésies de genre *mashairi* et d’autres compositions » et a été publié par Ibrahim Noor Shariff en 1988 (SHARIFF, I., N., 1988). Sur le plan des données disponibles, c’est à l’heure actuelle le traité le plus complet de métrique. Il fait sien le dogme de l’école de Lamu/Mombasa et de Cheikh Khamis Bin Nassor Al Nabhany d’un nombre fixé et définitif de *treize* genres différents de poésie swahilie (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987). Le traité n’est cependant pas une description neutre et impartiale de l’activité de composition en vers d’expression swahilie car il intervient dans le cadre d’une volonté patrimonialiste présente dans certains milieux swahilis : *« Tungo zetu »* dit en effet « nos [c’est moi qui souligne NDT] compositions » ce qui signifie nos compositions à nous les Swahilis héritiers légitimes de la culture swahilie et de sa langue correcte. Les données textuelles,

terminologiques et métriques disponibles rendent précieux ce traité qui se veut par ailleurs être une incitation à la réappropriation de leur culture par les Swahilis devenus minoritaires démographiquement au sein de la swahilophonie. A ce titre certains auteurs européens sont sévèrement critiqués et des fautes effectivement assez grossières datant du début de la colonisation et œuvres d'amateurs plus ou moins éclairés sont mises en exergue. Mais c'est le cas aussi d'auteurs non-swahilis et africains comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi auquel Shariff apporte – de manière par ailleurs respectueuse et courtoise – la contradiction, exemples à l'appui. La position dogmatique et autochtone, fort informée de Shariff nous semble influente. Elle souffre cependant de son présupposé de départ : à savoir que les fondements des poésies se trouvent dans des poésies rédigées par des Swahilis sur le sol de *l'Uswahilini* « la terre des Swahilis ». Cette confusion entre origine swahilie du socle classique des compositions en vers et swahilité actuelle dans ses localisations, personnalisations et textes élimine les œuvres rédigées par des non-swahilis, au premier chef celles de Mathias E. Mnyampala qui est pourtant lui-même extraordinairement conservateur des formes classiques et reconnu comme tel. L'œuvre de Shariff – par son côté figé – ne permet pas non plus de penser les innovations métriques fondées sur des transformations des valeurs des paramètres traditionnels de la métrique. Pourquoi ne pas faire des TENZI avec des strophes/*ubeti* de six lignes au lieu des deux lignes (*mishororo*) séparées en distiches de la tradition (*mila*) comme le fera Julius Kambarage Nyerere dans l'introduction de *Mashairi ya hekima na malumbano ya ushairi* de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., *c.* 1965) ? Si des principes généraux sont respectés, certains auteurs feront varier la valeur des paramètres – dans le cas précédent celui du nombre de lignes – et cette pratique appartient aux innovations métriques apportées par des auteurs d'expression swahilie sans distinction de leur origine ethnique. Par ailleurs les principes aussi pourront être pris en compte et transformés. Le traité s'oppose donc de manière frontale aux compositions en vers libres mais aussi aux innovations métriques de la sorte. Ce traité partisan, tout en étant très complet se prive des données liées à la création de nouveaux genres versifiés comme le NGONJERA de Mathias E. Mnyampala surtout quand ils sont le fait de personnes suspectées *a priori* d'insuffisance au niveau culturel car non-swahilies. Notre analyse formelle et nos modélisations peuvent donc s'appuyer sur cette base de données mais de par leur abstraction et leur plus grande généralité, elles n'y sont pas

d'une certaine manière conforme car elles pourront aussi s'appliquer à des formes innovantes que lui rejette.

Le dernier traité pris en compte est celui de Kitula King'ei et James Amata Kemoli publié en 2001 à Nairobi sous le titre « *Taaluma ya Ushairi* » ou « Précis de poésie » (KING'EI, K. *et al,* 2001). Ce dernier est moins complet que celui de Shariff mais il prend en compte un corpus plus large de poésies en vers et nous fournira de ce fait un enrichissement de nos modèles du fait de la plus grande variété de son information. D'autres livres existent en *kiswahili* grâce à l'auto-édition mais n'apportent pas de connaissances supplémentaires. Parfois peu rigoureux, parfois des calques des traités plus sérieux, nous les avons lus tout en en mesurant les limites. D'autres traités swahilophones ou non ont pu nous échapper car la recherche se fait au hasard des rencontres et des livres disponibles au moment de nos passages au Kenya, en Tanzanie et en Ouganda dans les bibliothéques et dans les librairies. A ce titre nous souhaiterions surtout proposer des méthodes d'analyse et de formalisation ainsi qu'une terminologie réfléchie, que nous appliquerons par ailleurs au corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Le présent travail, s'il a voulu tendre à l'exhaustivité ne pouvait pour des raisons pratiques avoir une visée totalisante. Nous avons aussi pris en compte les définitions de dictionnaires monolingues spécialisés comme le « *Kamusi ya Ushairi* » ; « Dictionnaire de poésie » de K. W. Wamitila (WAMITILA, K., W., 2006) ou généraliste comme celui du *Taasisi ya Uchunguzi wa kiswahili* « institut d'étude du kiswahili » (TUKI, 2004), ainsi que les caractéristiques des textes eux-mêmes qui peuvent ne pas rentrer dans les cadres préétablis et nous faire réviser nos modèles. Là encore les divergences théoriques pouvaient soit être formalisées telles quelles, soit être ramenées à des principes plus généraux dans des modèles abstraits intégrés.

1. Le patrimoine culturel des *Waswahili* en partage

Tels une goutte d'eau au sein de l'océan en expansion qu'est devenue la swahilophonie avec ces dizaines de millions de locuteurs[2], certains Swahilis (*Waswahili* dans la langue) ont développé et partagent la conscience d'une dépossession de leur propre langue et d'une dégradation de ses formes littéraires ou de sa grammaire. Ce ressentiment se double d'un sentiment de marginalisation des populations. Marginalisation économique et politique de l'archipel de Zanzibar au sein de la République unie de Tanzanie, mise en minorité des Swahilis dans leurs centres historiques comme Mombasa devenu un grand port international multiculturel. À Lamu où le projet de construction dans la baie de Manda du plus grand port d'Afrique de l'est, le « *Lamu megaport* » (LAPSSET[3]), de moyens de transports internationaux (route, train) et d'un oléoduc destinés à désenclaver l'Ouganda, le Soudan du Sud et l'Ethiopie en leur assurant un accès kenyan à la mer et à servir de porte d'entrée en Afrique orientale du commerce mondial laisse supposer une accélération de la tendance à la dissolution des communautés historiques swahilies ou à leur mise en contact intensif au sein de courants culturels, démographiques et économiques de grande ampleur liés à la mondialisation des échanges ou aux migrations intra-africaines. De manière paradoxale le *kiswahili* participe de cette dynamique dissolvante de l'identité swahilie de par sa grande expansion. La standardisation comme la dialectalisation secondaire[4] du *kiswahili* ont échappé à ces swahilophones d'origine swahilie ainsi que le discours universitaire du fait des statistiques démographiques qui les rendent minoritaires en swahilophonie. En Tanzanie le *kiswahili* du fait de la politique linguistique post-*uhuru* (indépendance) qui en a fait un pilier de l'unité nationale est devenu la langue maternelle de millions de locuteurs qui n'ont jamais entretenu un rapport généalogique à la swahilité. La situation sur le plan de la littérature et de la poésie est rendue plus sensible dans la zone des dialectes du Nord du *kiswahili* comprise entre le Sud de l'actuelle Somalie et Mombasa, en passant par l'archipel de Lamu. Elle réalise le paradoxe d'être à l'origine des compositions en vers les plus anciennes comme *« Swifa ya Mwana Yanga/Kumsifu Yanga »* attribuée à Fumo Liyongo de Pate (archipel de Lamu) et datée de 1532 ap. J.-C. ou « *Hamziyya* » datée de 1652 (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 26), d'être le lieu historique de la formation principale du socle classique de la poésie swahilie au XIXème

siècle avec des auteurs comme Muyaka bin Haji (1776-1840), Ali Athmani Koti (1776-1834), la femme poète Mwana Kupona bt Mshamu (1790-1860) et d'autres (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : pp 49-55) tout en ayant vu ses dialectes du *kiswahili* exclus de la standardisation basée majoritairement sur le *kiunguja* de l'archipel de Zanzibar situé dans la zone des dialectes du Sud du *kiswahili.* D'une certaine manière l'une des sources majeures de la langue littéraire classique swahilie a été ignorée par la standardisation dans les années 1930-1940 (RICARD, A., 2009 : 36) puis sa langue a considérablement perdu de l'influence au sein des pratiques linguistiques quotidiennes de la swahilophonie du fait de l'expansion/transformation *continentale* du *kiswahili* (KARANGWA, J. de D., 1995 : pp 26-46) et du soutien apporté avec les moyens des États kenyan et tanzanien (éducation, media, institutions) au *kiswahili sanifu* (standard). Cette tradition poétique est pourtant passée avec ses mètres et ses techniques à l'échelle de l'Afrique orientale et centrale. Elle est d'ailleurs reconnue et valorisée par les autres poètes swahilophones du continent lorsqu'ils choisissent de composer en vers. Le lexique des dialectes du Nord du *kiswahili* et certaines formes grammaticales sont considérés comme relevant d'un registre élevé de la langue poétique et sont employés dans des compositions d'expression swahilie par des auteurs issus de toute la zone de grande expansion du *kiswahili,* y compris par des auteurs comme Mathias E. Mnyampala qui écrivent en *kiswahili sanifu* (standard) dans toute ses œuvres à l'exception des poésies en vers où il introduit et conserve ces formes septentrionales en les associant à des mots et des structures syntaxiques standard. Mais le sentiment du déclin, de l'expropriation de leur propre langue, de certains poètes swahilis a conduit le discours vers l'expression d'une volonté de réappropriation culturelle et linguistique du *kiswahili* et de revendication d'un héritage usurpé, avec toutes les dérives identitaires que ce type de discours comporte en puissance. L'un des traités de métrique que nous utilisons (SHARIFF, I., N., 1988) s'inscrit explicitement dans ce mouvement patrimonialiste et il nous apparait convenable de bien en présenter les contours épistémologiques, la grille d'analyse et les buts qui en constituent à la fois la possibilité et la limite. Le célèbre poète de Lamu, Mahmoud Ahmed Abdulkadir (« Mao » de son nom de plume emprunté à celui du dirigeant chinois) saisit et exprime avec véhémence ce sentiment de refus du déclin, de dénonciation et de résistance de la culture swahilie au sein de la swahilophonie. Nous proposons de mesurer directement ses arguments et ses images à

la lecture de sa composition de genre SHAIRI intitulée « KISWAHILI !! » que nous avons adaptée pour lui du *kiamu* (dialecte du Nord du *kiswahili)* en français en 2005 à Lamu lors d'un séjour de recherche où nous avions fait sa connaissance. Le poète use de la voix de la *langue-mère* swahilie qui adresse un discours de reproche et de tristesse à ses enfants les *Waswahili* qui l'ont abandonnée aux mains des autres Africains et des étrangers qui la maltraitent, la dénaturent et se l'accaparent :

Kiswahili !!

archive audio : *kiswahili (disque Bleu_Piste2_6m53_12m20)*

Kunyamaa nimechoka, t^hanyamaa hata lini ?	Je suis lasse de me taire, jusqu'à quand garderai-je le silence ?
Wanangu huniepuka, kuwaona natamani	Mes enfants se détournent de moi, je désire les voir
Walobaki kunishika, si wangu ni wawendani	Ceux qui continuent à me suivre, sont les enfants des autres
Mimi nimewatendani, mbona mwanipija zitha[5] ?	Que vous ai-je fait, Pourquoi me faites-vous la guerre ?
Wanangu mimi wa damu, wana wa Uswahilini	Les enfants de mon propre sang, les enfants du pays swahili
Asili hawana hamu, Yakuniyuwa[6] ni nani ?	N'ont absolument aucune envie de me connaître, qui même le désire ?
Wamenatiya[7] kaumu, na wana wa majirani	Ils m'ont laissée à la foule, et aux enfants des voisins
Kosa langu kosa gani ? mbona hunipija zitha ?	Quelle est donc ma faute ? Pourquoi me faites-vous la guerre ?
Mimi mamenu si t^hasa, wala sina punguwani	Moi votre mère je ne suis pourtant pas stérile, et je ne suis point inepte
Nimezaa Wamambasa, na kungine Zisiwani	J'ai donné naissance aux gens de Mombasa, et en d'autres endroits dans les îles
Nizee[8] wanasiyasa, na ziyongonzi [9]wa dini	J'ai enfanté les politiciens, et les guides religieux
Mafundi wa kulla fani, na washujaa wa zita	Les artisans de tous les métiers, et les héros des guerres

Ndimi mamake Muyaka, piya Mwengo Athumani	C'est moi la mère de Muyaka[10], aussi de Mwengo Athumani
Nazahidi kadhalika, na wengi wake wendani	Et d'autres encore à son image, un grand nombre de ses camarades
Ali Koti na Mataka, wote mbwa moya karini[11]	Ali Koti[12] et Mataka[13], tous sont d'un même siècle
Walitoka matumboni, wakawaa kama nyota	Ils sortirent de la matrice, puis étincelèrent comme les étoiles
Inkishafi *ngaliya, ukisome na Kidani* aussi	Regarde l'*Inkishafi*[14], puis lis Kidani
Ndipo takapokuelea, nikwambiyao mwendani	C'est là que tu comprendras, ce que je te dis compagnon
Ni t^h*ungo zimebakiya, na hazifia athilani*	Les poésies nous sont restées, et elles ne sont pas du tout mortes
Walozit^h*unga ni nyani*[15] *? Ni wanangu walopita*	Qui sont ceux qui les ont composées ?Ce sont mes enfants qui sont passés
Na malenga wa Mvita, na piya Chiragudini	Et les maîtres de poésie de Mvita [Mombasa NDT], et aussi Chiragudini[16]
Nyayo walizifuwata, hawakukiri uduni	Ils marchèrent dans leurs pas, ils n'admirent pas la médiocrité
Nabahany huteta, lakini hufaliyani ?	Nabahany[17] s'oppose, mais quel est le résultat ?
Ndiye pweke uwandani[18]*, ingawa ameikita*	C'est lui le seul sur le champ de bataille, bien qu'il se soit redressé
Bado kuzaa naweza, siyakoma[19] *ukingoni*	Je peux encore donner naissance, je ne suis pas encore arrivée au bout du chemin
Lakini mumenipuza, mumeitowa[20] *fuwoni*	Mais vous m'avez négligée, vous vous êtes retirés de la forge
Wangine meitokeza[21]*, kunipangiya kanuni*	D'autres se sont présentés, pour me définir des règles
Musamiyati kubuni, nyinyi mulipowata[22]	Créer du vocabulaire, tandis que vous abandonniez

Huliya kisikitika, changaliya[23] jaridani	Je pleure et me désole, lorsque je regarde dans une revue
Wengi wanaoandika, si wanangu ni wageni	La plupart de ceux qui écrivent, ne sont pas mes enfants mais des étrangers
Idhaani kadhalika, wapeka t^hungo ni nyani ?	À la radio également, qui sont ceux qui envoient des poèmes
Wengi hawatoki pwani, licha kuwa mbwa[24] Mvita	Beaucoup ne viennent pas de la côte, pas même de Mvita [Mombasa NDT]
Angaliya na zitabu[25], zisomeshwao shuleni	De même regarde dans les livres, qui sont lus à l'école
Hazandikwi na Rajabu, Si Sudi wala si Shani	Ils ne sont pas écrits par Rajabu[26], ce n'est ni Sudi[27] ni Shani[28]
Njoroge ndiyo katibu, ashishiyeo sukani	Njoroge[29] c'est lui l'écrivain, celui qui tient le gouvernail
Charo na wake wendani, nao nyuma hufuata	Charo[30] et ses camarades, viennent quant à eux à la suite
Hualikwa kongamano, chend^ra hurudi ndiyani[31]	Quand je suis invitée à une conférence, je m'en retourne en chemin
Huona utungu[32] mno, kuwa nyinyi siwaoni	Je ressens trop d'amertume, car vous je ne vous vois pas
Na huziuma zitano[33], lakini nitende nini ?	Je mords mes cinq doigts, mais que puis-je faire ?
Wanangu mumeikhini[34], mamenu mumeniwata	Mes enfants vous vous êtes trahis vous-mêmes, moi votre mère vous m'avez abandonnée
Nahuliya kwa matozi[35], changaliya[36] mitihani	Je verse des larmes, quand je regarde les examens
Wanafundi wa Kibwezi na wa Kisumu[37] ziwani	Les éléves de Kibwezi, et de Kisumu sur le lac
Ndiyo wanaobarizi, waliyoko kileleni	Ce sont eux qui lancent le défi, ceux qui sont au sommet
Mulotoka kwetu pwani, muko tini[38] hukokota	Vous qui venez de chez nous sur la côte, vous êtes en dessous à traîner

Wafanyao utafiti,wa digrii zuwoni[39]	Ceux qui font de la recherche, de niveau supérieur dans les universités
Waswahili ni katiti, au hawapatikani	Les Swahilis sont très rares, à moins d'être introuvables
Ni nyani nimlaiti ? Mwenye makosa ni nyani ?	Qui dois-je blâmer? Qui est le fautif ?
Mimi hamunithamini, mgine hamukupata	Moi vous ne me donnez aucune valeur, une autre [mère NDT] vous n’avez pas eue
Kiwasikiya hunena, huniongonga moyoni	Lorsque je vous entends parler, cela me soulève le cœur
Tharafu hakuna tena, nahau naitamani	Il n'y a plus de grammaire, la syntaxe je l'attends
Na hata ladha hayana, kama mashapu kanwani	Même le goût n'est plus là, comme un reste de chique dans la bouche
Sielewi hunenani, huimba au huteta	Je ne comprends pas ce que vous dites, vous chantez ou vous vous disputez ?
Lau Muyaka tarudi, ae tena duniyani	Si au moins Muyaka revenait, qu'il fusse à nouveau au monde
Mwanangu itambidi, kwenenda mahakamani	Mon enfant il lui faudrait, aller au tribunal
Ahe tena mashahidi, waniyuwao yakini	Qu'il amène en plus des témoins, qui me connaissent vraiment
Nyute mwende gerezani, kwa hatiya kuwapata	Que tous vous alliez en prison, pour la culpabilité reconnue
Wallahi hamuna ghera, wala hamuna imani	Par Dieu vous n'êtes pas jaloux, ni n'avez confiance
Hamuna la kuwakera, kuwa hamunithamini	Rien ne vous gêne, car vous ne m'appréciez pas
Mimi ni kama mpwira, hutezewa uwandani	Je suis comme un ballon, avec lequel on joue sur le terrain
Hupijwa teke ndiyani, nakula anaepita	Je reçois des coups de pied en chemin, par chacun qui passe
Hata kwenye ushairi, waso wangu wamebuni	Même dans la poésie, ceux qui ne sont pas les miens ont inventé
Zilizo huru bahari, kwa kuoleza wageni	Celles du genre libre, en imitant les étrangers

Mimi hayo siyakiri, si mashairi kifani	Celles-là je ne l'ai pas encore acceptées, ce ne sont pas de vraies poésies
Hayo yote ni kwa nini ? Hizo ni mbinu za zita	Tout cela est dans quel but ? Celles-là sont des méthodes de guerre
Hambiwa mwenyewe sina, hini[40] ni ajabu gani ?	On me dit que je n'ai pas de propriétaire, quel est donc ce prodige?
Huwae kakosa shina ? Kawa na tandu yangani ?	Comment se peut-il que j'ai manqué d'un tronc, et que mes branches soient dans le ciel
Nyani alonipa ina[41] ? Alonandika ni nyani ?	Qui est celui qui m'a donné un nom ? Celui qui m'a écrite qui est-ce ?
Kiwa si uswahilini, ni wapi nilipopata ?	Si ce n'est au pays swahili, où l'ai-je obtenu ?
Kuwa wengi huninena, si dhalili athilani	Que beaucoup me parlent, n'est pas du tout un signe
Ya kuwa wenyewe sina, Kiingereza hamuoni ?	De ce que je n'ai pas de propriétaires, ne voyez-vous pas l'anglais ?
Hunenwa na wengi sana, pembe zote duniyani	Beaucoup le parlent, de tous les côtés du monde
Kina na kwao shinani, miziye haikukata	À son tronc il a pourtant un foyer, ses racines ne sont pas coupées

ⒸMahmoud Ahmed Abdulkadir « Mao » 2003[42], Lamu, Kenya

La poésie « *Kiswahili !!* » de Mao exprime avec force le sentiment d'aliénation culturelle ressenti par certains Swahilis et les appellent à réagir. Nous ne le dirons pas mieux que lui. S'il est certain que Mao n'est pas un cas isolé et que la volonté de réappropriation de l'héritage swahili par des Waswahili trouve des réalisations comme le traité de métrique d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) qui nous servira plus loin de référence ou des discussions animées[43] entre partisans et adversaires des poésies en vers libres *(mashairi huru),* une étude de psychologie sociale détaillée serait fort intéressante à mener sur le sujet du sentiment du déclin, de la marginalisation et au final de la haine de soi au sein des sociétés swahilies de la côte et des îles de la rive africaine de l'océan indien. Ceci sort de notre champ d'étude qui ne peut pas cependant taire ce sentiment

swahili dont on sait qu'il est dangereux dans certaines récupérations politiques et est un terreau des extrêmismes. Mao dans son poème nous dit bien :

« Par Dieu vous n'êtes pas jaloux, ni n'avez confiance

Rien ne vous gêne, car vous ne m'appréciez pas

Je reçois des coups de pied en chemin, par chacun qui passe ».

L'honneur est perdu quand les enfants de la langue-mère la laissent être dénaturée par les autres, par n'importe quel passant. Quelle identité peut se construire avec une telle représentation de la langue-mère et par association évidente de la mère ? N'est-ce pas l'image du viol qui se dessine en filigrane derrière le texte de cette strophe/*ubeti* ? Un viol de l'imaginaire[44] qui se produit dans l'indifférence des enfants swahilis qui méprisent leur propre mère et deviennent les complices des malfaiteurs que Mao présente tour à tour comme des compagnons *(wendani),* des Kenyans non-swahilis avec des prénoms stéréotypiques *kikuyu* comme « Njoroge » ou *giriama* comme « Charo », des Luos désignés par Kisumu le nom de la ville de la rive orientale kenyane du lac Victoria où ils sont majoritaires, des étrangers *(wageni)* en général et finalement par quiconque trouve la langue-mère sur son chemin. Notre présente étude se fait sous deux angles d'approche, l'analyse métrique et la politique en rapport à la construction nationale tanzanienne et non kenyane dans laquelle s'est retrouvé inscrite l'histoire de l'archipel de Lamu. Ce sentiment swahili de tristesse et de colère est pris en compte en ce qu'il peut constituer un prisme au travers duquel passent les réalités décrites – en particulier la métrique formelle des textes. En ce qui concerne la langue d'écriture, Mao rejette de manière métaphorique le *kiswahili* standardisé, incompréhensible, inexpressif comme le goût d'une « chique » usée *(makapu)* dans la bouche (et dont la destinée est le crachat). Cette langue n'a plus de grammaire (*tharafu*) ni de syntaxe (*nahau*) et a été forgée dans ses règles (*kanuni*) et son lexique *(musamiyati)* par les autres *(wangine)*. Chacun y apporte sa contribution comme un coup de pied *(teke)* relevant peut être d'une stratégie cachée et intentionnelle de guerre culturelle que l'auteur interroge. Les ouvrages scolaires attenants au *kiswahili* sont écrits par des Kikuyus ou des Giriamas. Les meilleures notes à l'école sont obtenues par des Luos de l'Ouest kenyan. Mao parle aussi explicitement de la recherche *(utafiti)* sur le *kiswahili* où les Swahilis sont d'une

rareté particulière. Ce sentiment d'exaspération a un effet qui se retrouve dans le livre d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) et qui constitue en une attitude de défiance, voire d'hostilité, à l'égard du discours théorique sur les mètres de la poésie swahilie lorsqu'il est le fait de non-swahilis. Ainsi les erreurs d'interprétation métrique d'ABEDI Kaluta Abedi, né à Ujiji (Tanzanie) et d'origine congolaise par son père (ABEDI, B., K., A., 2010 : 1) sont exposées et corrigées (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Mais aussi une partie du chapitre cinq du livre de Shariff est réservée à la compréhension des causes et des raisons des erreurs faites par les étrangers : « *Upungufu katika utafiti na maelezo ya wageni » ;*« Insuffisance dans la recherche et les explications des étrangers » *(Cf «MLANGO WA TANO UPUNGUFU KATIKA MAELEZO YA TUNGO »;* « CHAPITRE CINQ INSUFFISANCE DANS LES EXPLICATIONS DES COMPOSITIONS » *in* SHARIFF, I., N., 1988 : pp 161-182). L'une d'elle serait que les chercheurs écrivent sur le sujet des compositions *(tungo)* sans connaître la métrique *(arudhi).* Ce phénomène est illustré dans une partie dédiée du même chapitre « *Upungufu unaotokana na kutojua arudhi » ;* « Insuffisance provenant du fait de ne pas connaître la métrique » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 161-182).

Mais toutes ces erreurs et omissions semblent finalement difficilement explicables de la part de leurs savants auteurs si ce n'est pas une intention *volontaire* de les commettre. Le but possible de ce qui serait alors une tentative délibérée de destruction de la poésie swahilie est traité dans la partie du chapitre cinq intitulée « *Mfano wenye lengo la kupindua dini kwa kugeuza tarehe »* ; « Exemple où le but est de renverser la religion en changeant les dates » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 161-182). Les erreurs délibérées viseraient à porter atteinte pour des raisons religieuses aux compositions qui souvent s'inscrivent dans un imaginaire islamique. La théorie proposée du complot trouvera par ailleurs un élément concordant et une preuve visuelle de l'existence d'une hostilité à l'égard de l'Islam illustrée par un dessin tiré d'un journal satirique et humouristique anglais « *PUNCH OR THE LONDON CHARIVARI* » daté du 30 novembre 1889 et portant le titre « *THE NEW CRUISADE* » ; « LA NOUVELLE CROISADE » (SHARIFF, I., N., 1988 : p.36). La caricature est reproduite intégralement dans le livre de Shariff, d'après sa légende qui cite le *Times* cette dernière serait contemporaine d'une conférence anti-esclavage tenue à Bruxelles : « *The Anti-Slavery Conference opened at Brussels on November 18. All the plenipotentiaries were present. » ; «* La conférence anti-esclavage s'est ouverte à

Bruxelles le 18 novembre. Tous les plénipotentiaires étaient présents ». Un personnage – certainement un esclavagiste – est représenté à terre. Il a des traits hybrides entre l'homme, le démon et le chien et est sous la menace d'épées en forme de croix tenues par des chevaliers qui dans l'esprit de la caricature correspondent probablement aux plénipotentaires dont la présence est évoquée à la conférence de Bruxelles par la légende du dessin. La perception du dessin qu'à Shariff est intéressante et informative :

« *Angalia namna gani dola za Kizungu za Kikristo zilivyochorwa kwa maumbo na sura nzuri, na vipi Mwislamu ulivyochorwa kama mbwa mweusi mwenye pembe za shetani, tayari kuuawa na panga za msalaba. »* (SHARIFF, I., N., 1988 : p 36)

« Regarde.la façon dont les États occidentaux chrétiens [chaque chevalier représente un État NDT] ont été dessinés avec de belles formes et apparences, et comment le Musulman a été dessiné comme un chien noir avec des cornes de diable, prêt à être tué par les épées en croix. »

Dans le domaine littéraire et la composition poétique en vers, il nous faudra tenir compte de l'idéologie de Shariff dans les effets qu'elle pourrait avoir sur ses définitions métriques. Le livre est précis en ce qui concerne les treize genres poétiques (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987) qu'il décrit et c'est le livre le plus détaillé au moment de notre rédaction. Mais ces genres sont considérés comme définitifs. Ils appartiennent aux Swahilis et si un nouveau genre devait se faire jour, Shariff ne revendique pas l'exhaustivité pour son étude, ce devrait être un genre traditionnel au sein des sociétés swahilies. Les formes libres sont un ennemi, et en cela Shariff rejoint la composition de Mao, car elles sont le deuxième volet après la standardisation du saccage de la culture swahilie par la colonisation et ses suites. Se trahir soi-même chez Mao, c'est continuer à raisonner dans les schémas de pensées – *kiswahili sanifu* (standard) et vers libres *(mashairi huru)* en tête – imposés par les anciens colonisateurs. Ce sont des machines de guerre placées au cœur-même de la culture swahilie pour l'asservir. Même si les personnes aux commandes à présent peuvent être d'autres citoyens kenyans non-swahili, ils utilisent des machines autotéliques dont le but propre est la perpétuation de la domination culturelle occidentale à l'échelle mondiale. N'est-il pas révélateur pour Mao que le caractère de propriétaires *(wenyeji)* de leur poésie *(ushairi)* et de leur langue

soit refusé aux gens du pays swahili (*Uswahilini)* ? Alors que dans le cas de l'anglais, la langue de l'ancienne puissance coloniale, l'arbre n'est ni coupé, ni déraciné ? Mao, Shariff et d'autres vont se lancer, sur le plan idéologique qui nous occupe dans la mesure où il peut avoir des effets sur le plan de la théorie métrique, dans une démarche patrimoniale d'inventaire et de revendication d'un héritage tombé aux mains d'usurpateurs. Sur le strict plan de la description des mètres de la poésie d'expression swahilie, nous devrons donc nous attendre à ce que les schémas mis en place n'aient pas prévu la possibilité d'une création artistique en dehors des seules variations permises par leurs règles fixes. Car ce ne sont pas que les formes libres des poèmes qui sont rejetées mais toute innovation en général. Nous nous trouvons donc en face de l'apparente contradiction d'avoir à nous appuyer sur le traité de métrique de Shariff, qui est le plus complet, afin de définir au contact de ces données nos propres outils de formalisation et de modélisation de la métrique des genres swahilis et d'avoir en même temps pour but de comprendre avec ces modèles la façon dont un auteur comme Mathias E. Mnyampala s'est engagé dans un processus de création au sein de la métrique. Mnyampala a innové mais il n'a pas abandonné les mètres. Le nouveau genre qu'est le NGONJERA reprend de nombreux traits du genre SHAIRI. Ce genre classique de la poésie swahilie est à nouveau transformé dans le genre MSISITIZO qu'il invente, ou dans un type nouveau – nommé VIDATO – au sein du genre SHAIRI. Car en dehors des épisodes de crispation identitaire swahilie, et tout en reconnaissant aux Swahilis le droit à une prétention à la maîtrise experte des formes classiques ou non de la poésie swahilie, nous ne pouvons que constater que les Swahilis ne sont pas les seuls propriétaires de la langue swahilie qu'ils partagent avec des millions d'autres Africains à l'échelle du continent. C'est la question de la grande expansion d'une langue et des formes culturelles connexes comme la poésie en vers qui se pose au regard de l'histoire des locuteurs et des constructions identitaires individuelles. Cette question et les réactions qu'elle suscite ne sont pas propres au *kiswahili* et se résument au choix de désigner, ou non, quant il s'agit d'œuvres littéraires composées dans une langue donnée, la différenciation chez leurs auteurs de leurs inscriptions dans des généalogies plus ou moins anciennes de locuteurs de cette langue.

2. Des anciens et des modernes ?

L'identité swahilie de Lamu est fluide et dynamique (VERNET, T., 2005) sur le long cours historique. De là, la querelle qui voudrait opposer les locuteurs du *kiswahili* sur la base de l'ancienneté de leur généalogie swahilophone ne devrait pas faire oublier que la swahilité est une notion qui a varié dans le temps et ne présente pas le caractère absolu et immuable d'une essence. En ce qui concerne notre problématique de description de la métrique swahilie, *Tungo zetu* « nos compositions » d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) permet de définir le *socle classique* de la culture poétique swahilie en vers. Ce socle s'est principalement développé au XIXème siècle et il comprend les treize genres poétiques qui définissent la poésie swahilie de ce siècle (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987). La perpétuation des mêmes techniques de compositions que celles qui prévalaient à cette époque s'est réalisée au XXème et en ce début de XXIème siècle par la conservation des genres WIMBO, UTENZI et SHAIRI chez des auteurs de la côte et du continent. Des maîtres de poésies *(malenga)* œuvrent aussi sur les rives du lac Victoria (Nyanza) en appliquant strictement les règles de métrique classique (WALLAH BIN WALLAH, 1988 : pp xviii-xxii) dans des compositions de genre SHAIRI tout en apportant des transformations à la métrique dans d'autres. Un genre du corpus classique tel que défini dans *Tungo zetu* (SHARIFF, I., N., 1988) comme le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI porte le nom de deux compositions célèbres et réputées (*Cf* Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI). Ce genre n'est pas productif et ne comprend que quelques exemplaires. La logique classificatoire de Shariff est identique à celle de Nabhany (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 83) qui pourra être interrogée par la suite. Mao, Shariff et Cheikh Nabhany ne proposeraient-ils pas, sur la base de ce corpus classique, une version renouvelée de la querelle entre anciens et modernes ? Les anciens composant en conformité avec les règles du corpus classique et rien qu'elles tandis que les modernes s'en seraient affranchis en composant des formes en vers libres *(mashairi huru)* ?

La composition de genre SHAIRI classique du Cheikh Nabhany placée en ouverture du livre de Shariff semble bien pointer vers une définition en terme d'ancienneté et de noblesse de son camp poétique :

« Kitabu cha Tungo zetu*, kina na uketo ndani*	Le livre *Tungo zetu,* renferme de la profondeur en son sein
Hakik'a hichi[45] *ni chetu, waungwana kisomeni*[46]	Certainement celui-ci est à nous, les nobles quand ils ont lu
Kimekusanya ya utu, na mambo ya kizamani	Il a rassemblé des qualités humaines, et des choses d'autrefois
Wasoyuwa wambiyeni[47]*, pop'ot'e kukit'apiya*[48]	Ceux qui ne savent pas dites leur, partout de le diffuser »

(SHARIFF, I., N., 1988 : ix)

Mais la distinction binaire entre des « anciens » qui composeraient dans les treize genres classiques (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987) et des « modernes » composant en vers libres ne rend pas compte de la réalité de certaines œuvres poétiques, en particulier de celle de Mathias E. Mnyampala. Le corpus poétique de Mnyampala ne comporte pas de formes libres et il ne pourrait donc pas être qualifié de moderne en appliquant cette distinction. Aussi Mnyampala compose dans les règles des genres classiques. Ses livres d'adaptation en vers des *Psaumes*, *Utenzi wa Zaburi* (MNYAMPALA, M., E., c1965) et des saintes évangiles, *Utenzi wa Injili Takatifu* (MNYAMPALA, M., E., c1967) ne sont fait que de compositions de genre classique UTENZI. La majorité des compositions du *Diwani ya Mnyampala* (MNYAMPALA, M., E., 1963) sont de genre classique MASHAIRI également. Pourtant, les genres nouveaux présents dans son œuvre, comme le MSISITIZO et le NGONJERA, ont un mètre qui présente des caractéristiques communes avec le genre classique SHAIRI mais réalisent des transformations sur le plan de la métrique. La distinction entre anciens et modernes ne comprend pas de milieu entre la reproduction à l'identique des règles du socle classique de la poésie swahilie et la création *ex nihilo* dont résultent les formes en vers libre. La distinction n'est pas non plus pertinente dans le cas particulier de Mnyampala dont le

mode de création est mixte, parfois classique et conservateur des formes métriques et linguistiques anciennes, parfois dérivant ses propres règles métriques des règles classiques c'est-à-dire créant *ex materia*. Mathias E. Mnyampala n'est ni un nihiliste qui refuserait au nom de la modernité de ne composer autre chose que des vers libres, ni un conformiste ou un traditionnaliste qui s'en tiendrait à la répétition à l'identique de l'application des règles classiques en rejetant toute forme d'innovation. S'il y a un conflit entre des anciens et des modernes Mnyampala – et ceux qui comme lui composent de plusieurs manières – n'y est pas entré car il est à la fois ancien et moderne. Cette caractéristique formelle des œuvres de Mnyampala est de conséquence sur le plan de sa sélection par les dirigeants socialistes pour la diffusion de l'idéologie *Ujamaa* et la construction nationale. Mnyampala a un mode de composition et de création intégrateur qui est de nature à minimiser les antipathies d'un camp ou de l'autre, au moins chez les anciens ou les modernes modérés. En effet, composant dans les formes des genres classiques UTENZI et MASHAIRI il ne peut que satisfaire à ce moment les anciens auxquels il fait montre de respect et de maîtrise experte des techniques et des structures linguistiques septentrionales. Par ailleurs, ses compositions *ex materia,* bien que ne s'affranchissant pas des règles classiques apportent du neuf et prennent un pouvoir créatif et décisionnel sur ces règles qui pourrait d'une certaine manière montrer aux modernes qu'il n'est pas un traditionnaliste fermé et hostile à l'innovation. Le mode de création poétique *ex materia* est une pratique répandue dans la poésie d'expression swahilie qui peut combiner de manière composite ou synthétique des éléments hétérogènes tout en respectant les règles classiques de la métrique ou en les transformant sans les abandonner. Il est, sur le plan formel, gênant pour les anciens et pour les modernes car il démontre la limite de leur attitude qui est de se situer et de se définir par *opposition* à d'autres. Hashil Seif Hashil, qui comme Mathias E. Mnyampala compose à la fois dans les genres classiques et en forgeant ses propres innovations métriques par des dérivations et transformations des règles préexistantes, nous semble bien, par sa demande de neutralité et de la possibilité de laisser la voie ouverte à la création s'adresser aux anciens. Nous lisons dans l'introduction de son recueil de poèmes intitulé *Kurunzi* « le flambeau » : « *Mabingwa wa uandishi wa mashairi wa kale na wa kisasa, wanaongozwa kwa kuf[u]ata kanuni na taratibu maalumu za uandishi. Kwa mfano – shairi lazima liweze kuimbika kama nyimbo, na pia liwe na vina.* […] *Binafsi*

sipingi taratibu zao za utungaji, ninaloomba ni kwamba tusijaribu kuweka vipingamizi vya uandishi wa mashairi, kama vile sharia za barabani : ukiona taa nyekundu simama, taa ya kijani endelea na safari yako. Watu inafaa waandike kwa namna wanavyo ona wao ni sawa. […]*Tusifanye ushairi kama dini kwamba hauwezi kubadilika. »*

(HASHIL, S., H., 2009 : 10)

« Les experts anciens et contemporains de l'écriture de poésies, sont guidés en suivant les règles et les techniques spéciales de l'écriture. Par exemple – que la poésie puisse être chantée comme les chansons et aussi qu'elle ait des rimes. […] Personnellement je ne m'oppose pas à leurs techniques de composition, ce que je demande est que nous n'essayions pas de mettre des obstacles à l'écriture de poésies, comme par exemple les règles du code de la route : si tu vois un feu rouge stop, le feu est vert tu redémarres. Il convient que les gens écrivent de la manière avec laquelle ils sentent qu'eux sont d'accord. […] Ne faisons pas de la poésie une religion qui ne pourrait pas changer. »

Cet appel à un esprit d'ouverture esthétique manifeste une revendication de *liberté* de création poétique. Hashil Seif Hashil le déclare explicitement, il ne s'agit pas comme les modernes de s'opposer aux règles classiques appliquées à la composition par le camp des anciens. Mais les règles de la composition poétique ne sont pas comme les dogmes d'une religion. Surtout le rejet des innovations en poésie – quelles qu'elles soient – constitue un obstacle à la venue du poète nouveau et au cours normal de l'évolution des formes culturelles qui est l'éclosion de la nouveauté :

« *Si hasha kwa siku zijazo akatokea mwandishi mpya wa uandishi wa mashairi. Huenda pia tukaacha mitindo yetu ya kale na ya kisasa, kuizika na kufwata mitindo mipya itakayochomoza. »*

(HASHIL, S., H., 2009 : 10)

« Il n'est pas du tout exclu qu'advienne dans les temps qui viennent un auteur nouveau de l'écriture de poésies. Peut-être aussi qu'alors nous abandonnerons nos modèles anciens et contemporains, les enterrons et suivrons les nouveaux modèles qui seront apparus. »

Hashil Seif Hashil demande aux anciens le droit à l'expérimentation artistique pour permettre cette apparition du nouveau poète :

« *Lakini jambo hili haliwezi kutokea ikiwa hatuto waruhusu watu kuandika mashairi kwa njia mbali mbali.* »

(HASHIL, S., H., 2009 : 10)

« Mais ceci ne pourra se produire si nous ne permettons pas aux gens d'écrire des poésies de manières diverses. »

La demande a-telle été acceptée ? Hashil remerciera en tout cas dans *Kurunzi* dont le sous-titre est « Poèmes Swahilis » Ibrahim Noor Shariff pour avoir sculpté pour lui avec Idris Alhooti le flambeau métallique qui figure enflammé en photo sur la couverture du livre (HASHIL, S., H., 2009 : 11). C'est un indice que l'inventaire des genres poétiques fait par Shariff dans *Tungo zetu* (SHARIFF, I., N., 1988) témoigne plus de la volonté de conserver et de transmettre les mètres classiques, qu'il considère comme appartenant aux Swahilis, que d'une intolérance à l'innovation. Nous l'avons vu la démarche patrimoniale est maladroite dans le sens où les objets culturels se répliquent et peuvent donc ne plus être l'apanage exclusif d'un groupe ethnique donné. Les genres classiques appartiennent aux Swahilis dont les ascendants ont inventé les règles par une synthèse culturelle est-africaine et arabe mais ils n'appartiennent pas qu'à eux, a fortiori quand ils ont trouvé pour ancrage non plus un support ethnique ou régional mais une échelle nationale, décrochée de l'ethnie. C'est déjà le cas chez Mathias E. Mnyampala qui commence sa carrière d'écrivain dans les années 1950 et a créé de nouveaux genres par transformation des règles classiques. La volonté contemporaine d'un retour aux genres classiques seuls trahirait une régression sur le plan de la liberté artistique et une régression au niveau de l'ethnie, swahilie en l'occurrence. Le niveau supérieur de l'organisation politique qu'est l'Etat national montrera en pratique une volonté plus libérale et intégratrice dans ses choix métriques. C'est ce que montre la promotion de Mathias E. Mnyampala en Tanzanie qui est à la fois ancien et moderne.

3. Poésies swahilies ou poésies d'expression swahilie ?

Le passage historique du niveau ethno-régional des mètres classiques swahilis au niveau national et international de par l'expansion continentale du *kiswahili* pose le problème de la désignation des œuvres à cette grande échelle. Le thème « swahili » a une histoire lexicographique en langue française. D'orthographe fixée par des linguistes anglais, il a d'abord remplacé des orthographes plus proches de celle du français comme « souhaëli » (REVOIL, G., 1880 : 56 *et* 80). Le thème « swahili » peut être invariable et suivre la pratique des linguistes spécialisés en langue *bantu* qui est de désigner en français les langues décrites en ne conservant que le thème du nominal et en le dépouillant de son préfixe. Le nom de la langue dans la langue est « *kiswahili* » avec un préfixe nominal ki- de la classe 7. Il convient donc de retirer ce préfixe et d'introduire un thème invariable en français. La langue s'appellera alors le swahili. Ce thème restant par ailleurs invariable dans ses emplois adjectivaux. On parle de culture swahili, de prosodie swahili, de peuple swahili. Mais déjà le nominal peut s'accorder en nombre quand il désigne des locuteurs, les Swahilis. Il n'y a pas en pratique de règle d'invariabilité du thème « swahili ». Charles Sacleux dans l'introduction de sa *Grammaire des dialectes swahilis* accorde quant à lui déjà l'adjectif « swahili » en 1909 dès le titre de son ouvrage. Il est aussi question de « langue swahilie » (SACLEUX, C., 1909 : vii) qui est par ailleurs désignée sans le préfixe nominal. Sacleux, écrit tout aussi bien « le swahili » *(idem).* Certains thèmes nominaux d'autres langues *bantu*, peu usités en français en restent au stade de l'invariabilité et ne sont pas intégrés plus avant dans la langue française. C'est le cas pour la langue maternelle de Mathias E. Mnyampala qui s'appelle « *cigogo »* dans cette langue *bantu*-même où le préfixe de classe 7 est aussi utilisé comme en *kiswahili* mais sous la forme *ci*. Nous lisons des documents où il est question de culture gogo, de la langue gogo, *etc*. Mais l'accord en genre et en nombre ne se fait pas sauf pour le nom des locuteurs, les Gogos. Concernant les accords du thème nominal « *swahili »* en français c'est la diversité qui prévaut. Comme le remarque Geneviève Calame-Griaule « Il n'existe pas en France de véritable consensus sur l'orthographe des noms de peuples africains » (CALAME-GRIAULE, G., 2006 : note 1 p.7). Nous ne prétendrons pas faire autorité en la matière mais souhaitons formuler explicitement l'usage qui sera systématiquement le nôtre dans ce mémoire. Car face à la

pluralité des usages possibles, la seule obligation qui semble s'imposer est celle de la nécessité d'un usage cohérent et régulier des termes. Nous parlons beaucoup plus du *kiswahili* en français ce qui a donné lieu à un accord du thème qui tend à se généraliser. C'est aussi la pratique que nous suivons ici lorsque nous utilisons l'adjectif swahili qui s'accorde en genre et en nombre dans ce texte. Reste le nom de la langue qui en français se dit toujours swahili ou *kiswahili*. Nous avons opté pour la deuxième option car le nominal sans préfixe est déjà d'une certaine manière étranger à l'orthographe française comme nous l'avons vu. L'intégration du nom de la langue *kiswahili* étant récent il nous semble donc plus simple de reprendre le nominal tel qu'il se dit dans la langue-même. Pour le nom du peuple nous utilisons le thème avec une majuscule, il sera question des « Swahilis » ou parfois le terme swahili signalé par la mise en italique du nominal « *Waswahili ».* Nous procéderons de même avec le nom du peuple d'où est issu Mathias E. Mnyampala. Nous écrirons les « Gogos » fréquemment ou utiliserons la forme en *kiswahili* « *Wagogo* » qui est employée par Mnyampala. Le terme « *Wanyaugogo »* dans le dialecte *gogo* maternel de Mathias E. Mnyampala sera réservé à des usages spécifiques où cette distinction au sein du groupe ethnique *gogo* est requise. Enfin nous accorderons l'adjectif « *gogo »* en genre et en nombre.

Vis-à-vis des poésies et de la littérature en général, un problème se pose dans l'usage de l'adjectif « swahili » seul. Il y a en effet une ambiguïté sémantique en ce cas : quelle est par exemple la dénotation de l'expression « la poésie swahilie » ? Cette expression nous semble avoir un sens, à savoir qu'il est possible de la considérer comme une fonction qui pointerait vers des objets réels du monde qui en constituent la dénotation[49]. Mais ces « objets » sont hétérogènes : l'expression peut à la fois désigner la poésie des Swahilis – c'est la dénotation ethnique de l'expression précédente – ou la poésie qui a le *kiswahili* pour langue, c'est la définition linguistique. De plus, ni l'objet ethnique ni l'objet linguistique ne sont eux-mêmes homogènes. Le nom « les Swahilis » ne désignent pas que les seuls Swahilis de la côte de l'océan indien. Au Rwanda par exemple, il semble être associé aux populations de confession musulmane sans rapport direct avec les Swahilis de la côte (KAGABO, J., H., 1988). Aussi, si nous nous en tenons aux Swahilis d'origine côtière ou insulaire, l'étude de Carol M. Eastman a montré que la question de savoir qui sont les « *Waswahili* » n'était pas triviale (EASTMAN, C., M., 1971). Ce

paradoxe qui faisait que les Swahilis de la côte étaient probablement un des groupes ethniques les plus étudiés et en même temps les moins connus d'Afrique, échappant en quelque sorte à la définition, a été dépassé par la recherche ultérieure (VERNET, T., 2005) levant alors les derniers doutes sur l'existence des Swahilis en tant que peuple. Une autre source, plus ancienne, l'enquête ethnographique mondiale sur les peuples musulmans éditée par Richard V. Weekes, ne présentait d'ailleurs pas une entrée vide à la rubrique SWAHILI qui décrit les Swahilis de la côte : « *The East African littoral, including the islands of Lamu, Mombasa, Pemba, Zanzibar and Mafia, stretches from the Somali-Kenya border in the north to the central coastline in Mozambique. This narrow coastal strip, which is separated from the up-country areas of Kenya, Tanzania and Mozambique by a 300-mile expanse of arid land, is the homeland of the 2.4 millions Swahili people to whom the Swahili language is a mother tongue.* » (SIMS, M. *in* WEEKES, R., V., 1984 : pp 732-738) ; « Le littoral est-africain, incluant les îles de Lamu, Mombasa, Pemba, Zanzibar et Mafia, s'étend de la frontière somalo-kenyane au nord jusqu'au littoral central au Mozambique. Cette étroite bande côtière, qui est séparée des régions de l'arrière-pays du Kenya, de la Tanzanie et du Mozambique par une étendue de 300 miles de terres arides, est le foyer des 2,4 millions de Swahilis pour qui le *kiswahili* est la langue maternelle. »

Sur le plan linguistique à présent, le *kiswahili* n'est pas non plus une langue homogène et il présente de nombreux dialectes (SACLEUX, C., 1909) que la standardisation n'a pas fait disparaître, notoirement dans la partie occidentale de la zone swahilophone (République Démocratique du Congo) où le *kiswahili* est influencé dans son lexique surtout et dans ses structures linguistiques par les autres langues *bantu* et le français. L'alternative nous semble se présenter de la manière suivante : conserver cette ambiguïté du terme entre définitions ethniques et linguistiques ou non. Le choix de la conservation de l'ambiguïté, que nous n'avons pas fait, pose de trop nombreux problèmes. Il associe dans le même ensemble tous les swahilophones en utilisant le nom d'un groupe particulier, que constituent les Swahilis, dans la limite définitoire que nous avons évoquée précédemment. L'existence des Swahilis de la côte, et leur rôle historique dans la constitution des genres classiques de la poésie de langue swahilie nous semble devoir être préservée par la terminologie. Or utiliser le nom de la partie

swahilie pour désigner le tout qu'est la swahilophonie écrase fort fâcheusement l'identité et l'existence des Swahilis en tant que tels. C'est aussi associer des caractéristiques aux auteurs du continent qu'ils n'ont pas. Mathias E. Mnyampala par exemple, qui est issu du groupe ethnique *gogo* du centre de la Tanzanie (région de Dodoma) et a fait le choix du *kiswahili* comme langue d'écriture tandis que sa langue maternelle était le *cigogo* peut éventuellement être qualifié de « poète *gogo* », de « poète tanzanien » ou de « poète est-africain » s'il faut définir son origine. Mais Mathias E. Mnyampala n'est pas un poète swahili dans le sens ethnique du terme et il nous semble qu'il en va de même de ses œuvres poétiques. Nous allons donc faire cette distintion de manière systématique dans ce mémoire : l'adjectif « swahili » sera appliqué aux seules notions qui entretiennent un rapport aux Swahilis de la côte. Si nous utilisons par exemple l'expression « la poésie swahilie » c'est que nous traiterons alors de manière générale des œuvres écrites par des Swahilis. Ceci nous apparait pertinent pour le socle classique de la poésie de langue swahilie qui a été le fait de Swahilis. Les Swahilis eux-mêmes se définissent de manière locale : Swahilis de Zanzibar, Swahilis de Mombasa et Lamu, et les sociétés swahilies sont des *sociétés de marge* (VERNET, T., 2005) à l'interface du continent africain et du monde de l'océan indien et de leurs influences culturelles, génétiques et linguistiques intégrées par les Swahilis dans leurs sociétés dont le caractère constant réside dans le fait d'être une marge localisée en divers points de la côte est-africaine. Les Swahilis qui ont suivi les routes de caravanes aux XVIIIème et XIXème siècles et se sont installés sur le continent sont rattachés à ce monde et il en va de même pour la diaspora quand ses membres font le choix de rester au contact de leur lieu de départ, ce qui ne présente pas un caractère d'obligation. Dans notre définition du terme, le poète Hashil Seif hashil qui réside et compose entre les pays scandinaves et la Tanzanie est un poète swahili. Le sous titre de son livre *kurunzi* « le flambeau » est par ailleurs « Swahili poems » ou « poèmes swahilis » dans le sens restrictif du terme que nous avons choisi d'adopter. Nous n'emploierons pas le nom « swahilophones » pour désigner exclusivement les auteurs du continent. Car il nous apparaît qu'autant les Swahilis de la côte doivent être préservés dans leur identité, autant les auteurs du continent n'ont pas à faire l'objet d'une discrimination fondée sur leur non-swahilité qui se marquerait par l'utilisation d'une désignation leur étant réservée et fondée sur la dichotomie Swahili/non-Swahili. Les auteurs continentaux

n'appartiennent pas à un groupe ethnique unique, les mariages mixtes sont fréquents, parfois avec des Swahilis de la côte. Nous avons vu ce problème complexe qu'est l'expansion continentale du *kiswahili.* De ce fait, le *kiswahili* réalise un décrochage d'avec l'ethnie et passe au stade supérieur de l'intégration qui est de devenir *la langue maternelle* des continentaux, en particulier dans les grands centres urbains comme Dar es Salaam. Rappelons-nous le poème *« Kiswahili !! »* de Mahmoud Ahmed Abdulkadir où la langue-mère parle a ses enfants qui l'ont délaissée. C'est la limite du raisonnement de ce poète qui réalise une confusion entre généalogie (réelle , construite ou rêvée) et linguistique. A Dar es Salaam, la mère ne s'adresserait pas qu'à des enfants swahilis mais aussi des enfants d'origines ethniques variées qui la reconnaitraient pourtant comme *leur* langue maternelle. Un autre facteur doit aussi être pris en compte dans notre entreprise terminologique relative aux poésies et aux identités. c'est le fait qu'un écrivain, quelle que soit son origine, peut faire le choix d'une ou de plusieurs langues d'écriture différentes de sa langue maternelle. C'est la cas de Mathias E. Mnyampala qui est né en 1917 dans l'Ugogo et dont la génération ne connait pas encore le passage du *kiswahili* du statut de *lingua franca* à celui de langue maternelle. Mathias E. Mnyampala est de langue maternelle *cigogo.* Ce n'est qu'à l'âge de quinze ans et alors qu'il est déjà marié qu'il apprend à lire et écrire en *kiswahili* dans une mission catholique locale[50]. Jusqu'alors il avait vécu dans l'oralité et avait perçu les rythmes, non pas dans des poèmes, mais en tant que maître du tambour *Nindo*. C'est aussi le cas de Harold E. Lambert, né au Royaume-Uni en 1893 qui poursuit après sa démobilisation en 1919 en Afrique de l'est la carrière d'administrateur colonial. Il sera un temps le *District Commissioner* de Lamu, c'est-à-dire « *Uswahilini* », en pays swahili, puis basé à Nairobi, où il meurt en 1967 (FRANKL, P, .J., L., 1999 : pp 47-53). H.E. Lambert étudie le *kiswahili* et ses genres classiques. Son propre recueil de poèmes a été publié à titre posthume sous le titre de *Diwani ya Lambert: Imehaririwa na Mathias E. Mnyampala* (LAMBERT, H., E., 1971) qui indique que le texte a été revu par Mathias E. Mnyampala. Nous disposons dans les archives numériques de Mathias E. Mnyampala la copie du tapuscrit où Mnyampala a consigné sa révision du texte (code dans les ANM : dyl). Si le cas des poètes extra-africains de langue swahilie reste exceptionnel, le nombre de poètes continentaux est important et leurs techniques de compositions reprennent de façon majoritaire celles des genres classiques éventuellement tranformées. Le chapitre

consacré à l'extension géographique de la « KISWAHILI POETRY » « poésie de langue (ou de culture) swahilie » de l'enquête dirigée par Mugyabuso M. Mulokozi et T.S.Y. Tsengo nous dit ceci :

« The research has revealed that Kiswahili poetry is well-known and practised throughout Tanzania along the coast of Kenya, and in some urban areas of the Kenya hinterland. […] *In Tanzania, poets are found in all regions and districts, and in most villages. Outside of the coastal areas, the greatest concentration of poets occurs in the following towns : Morogoro, Dodoma, Tabora, Mwanza, Mbeya and Iringa.* » (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 19)

« La recherche a révélé que la poésie de langue swahilie est bien connue et pratiquée à travers toute la Tanzanie, le long de la côte du Kenya et dans certaines aires urbaines de l'arrière-pays kenyan. […] En Tanzanie on trouve des poètes dans toutes les régions et districts et dans la plupart des villages. En dehors des aires côtières, les plus grandes concentrations de poètes se rencontrent dans les villes suivantes : Morogoro, Dodoma, Tabora, Mwanza, Mbeya et Iringa. » L'extension tanzanienne, jusqu'au niveau du village local, est considérable et nous pourrions nous demander si les poètes continentaux ne sont pas majoritaires parmi les poètes, y compris parmi ceux qui composent dans les genres classiques. La diversité est grande parmi les poètes. Pour désigner ces auteurs continentaux et aussi les poètes swahilis de la côte nous parlerons de poètes *d'expression swahilie*, c'est-à-dire que nous souhaitons employer une expression englobante et non-discriminante des origines variées des auteurs. C'est aussi ce que fait l'utilisation indifférenciée de l'adjectif « swahili » seul mais nous avons vu que cet usage pouvait porter préjudice à l'identité des Swahilis de la côte dans une logique de l'effacement de la partie dans le tout qu'elle nomme. Une autre expression étant disponible, nous n'avons pas eu à payer le prix de cet effacement des Swahilis pour considérer de manière unifiée la diversité des œuvres poétiques en *kiswahili*.

---

[1] C'est un système métrique de quantification mixte en syllabes et en pieds que présentent les vers de l'*Utendi wa Haudaji (Cf* VIERKE, C., 2011).

[2] Qui pourrait donner une estimation acceptable de ce nombre tant une partie de la swahilophonie est ancrée dans des zones en guerre d'influences internationales depuis les années 1990 dans certaines

régions situées à l'Est de la République Démocratique du Congo, le Kivu par exemple, où l'idée d'un recensement des populations n'est pas une priorité et l'activité de recherche téméraire ? Le Kenya et la Tanzanie qui eux disposent d'Etats qui pratiquent des recensements sont peuplés respectivement de 43 et 43,6 millions d'habitants (*est*. juillet 2012, *World Fact Book*). Tous ne sont pas swahilophones et quand ils parlent le *kiswahili* c'est à des degrés divers de compétences et suivant des dialectes parfois différents du *kiswahili sanifu* (standard) mais le *« kiswahili »* considéré dans sa globalité étant la langue officielle de la République Unie de Tanzanie et une langue nationale de la République du Kenya nous pouvons donc voir ici une indication que la swahilophonie (qui comprend d'autres pays africains : Ouganda, Rwanda, Burundi, Zambie, Mozambique, Somalie et la sixième région de l'Union Africaine qu'est la diaspora) représente un ensemble massif de locuteurs probablement supérieur à 80 millions. Mais jusqu'où monte ce chiffre si l'on y inclut la RDC ? Nous ne le savons pas.

[3] LAPSSET : *The Lamu Port Southern Sudan Ethiopia Transport* (wikipedia en anglais, le 3 août 2014)

[4] La dialectalisation secondaire du *kiswahili* correspond au devenir de cette langue en Afrique centrale après son implantation au XIXème siècle et son contact avec d'autres langues de la famille *bantu* principalement. Il s'agit du *kiswahili* dit des grands lacs ou « Congo-swahili » et de ses différentes variétés (Lubumbashi, Bukavu, Goma, Kisangani, *etc*). Ses variétés sur le plan des structures linguistiques (phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique et lexique) ne sont pas toutes connues avec précision du fait de raisons pratiques et éthiques liées à la récurrence de guerres dans cette région du monde.

[5] STD : mwanipiga vita « vous me faîtes la guerre ».

[6] STD : Ya kunijua « de me connaître ».

[7] STD : Wameniachia « ils m'ont laissée ».

[8] STD : Nimezaa « j'ai donné naissance ».

[9] STD : 'Viongozi' « les guides ».

[10] Muyaka bin Haji (1776-1840) est un célèbre poète swahili de Mombasa (Kenya) (CHIRAGHDIN, S., 1987 : pp 6-10).

[11] STD : 'mwa moja karne' « d'un même siècle ».

[12] Ali Athmani Koti (1776-1834) est un célèbre poète swahili de Pate (Kenya) (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 52).

[13] Muhammad bin Shee Mataka al-Famau (1825-1868) est un poète et héros de la résistance à la domination de Zanzibar. Sa mère est la célèbre femme poète Mwana kupona bt Mshamu (1790-1860) de Siu (Kenya) (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 52).

[14] Composition de Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (c.1720-c.1820) en vers très réputée dans les milieux des poètes swahilis (SHARIFF, I., N., 1988 : 55).

[15] STD : 'nani' « qui »

[16] Auteur kenyan d'expression swahilie, Chiraghdin Shihabdin a publié des ouvrages de référence sur le *kiswahili* dans les années 1970.

[17] Cheikh Ahmed Nabhany est né le 27 novembre 1927 à Lamu (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 56). Poète swahili et théoricien de la poésie swahilie, il est le fondateur et fervent militant de la théorie des TREIZE genres poétiques en nombre clos et de règles fixes (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987).

[18] STD : 'uwanjani' « sur le terrain/champ de bataille ».

[19] STD : 'sijakoma' « je n'ai pas encore atteint ».

[20] STD : 'mmejitoa' « vous vous êtes ôtés ».

[21] STD : 'wengine mejitokeza' « d'autres se sont présentés ».

[22] STD : 'Mlipoacha' « tandis que vous abandonniez ».

[23] STD : 'nikiangalia' « quand je regarde ».

[24] STD : 'mwa' « de ».

[25] STD : 'vitabu' « les livres ».

[26] Nom d'homme (musulman), nom également du 7ème mois lunaire, sacré chez les arabes païens, et correspondant par la suit au voyage de Mahomet à Jérusalem, puis au ciel, le 27ème jour.

[27] Nom de famille (musulman).

[28] Prénom féminin (musulman).

[29] Prénom *kikuyu* (« non-muslim people » précise Mau).

[30] Nom *giriama* (« coast people, non-swahili » précise Mau).

[31] STD : ‘nikienda hurudi njiani’ « Je m’en retourne en chemin ».
[32] STD : ‘uchungu’ « amertume ».
[33] STD : ‘Huwa ninaviuma [vidole NDT] vitano’ « je me mords les cinq [doigts NDT] ».
[34] STD : ‘mmejihini’ « vous vous êtres trahis vous-mêmes ».
[35] STD : ‘Huwa ninalia kwa machozi’ « je verse des larmes ».
[36] STD : ‘nikiangalia’ « quand je regarde ».
[37] Kibwezi est une ville située au Nord-est du Kenya et Kisumu est à l’Ouest sur le lac Victoria. Ces deux villes sont prises comme exemples de lieux habités par des non-swahilis extérieurs à la côte swahilie de l’océan indien. Kisumu est par ailleurs majoritairement peuplée de Luo, l’un des groupes ethniques démographiquement dominant du Kenya.
[38] STD : ‘chini’ « en dessous ».
[39] STD : ‘vyuoni’ « dans les écoles ».
[40] STD : ‘hii’ « ceci ».
[41] STD : ‘nani aliyenipa jina ?’ « qui m’a donné un nom ? ».
[42] P.J.L. FRANKL a donné l’année précise de la composition ainsi que son brouillon en caractère *ajemi, Cf* SWAHILI FORUM 20 (2013): 1-18.
[43] Nous avons été témoins en 2009 dans les locaux du Goethe-institut de Nairobi (Kenya) d’un incident verbal où Cheikh Nabhany, défenseur de la théorie des TREIZE genres poétiques swahilis (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987), s’est vu pris à parti lors de questions à la salle dans le cadre du *Festival for performance literature Jukwaani* par un jeune artiste. Ce dernier mettait en question l’autorité et la légitimité de Cheikh Nabhany à fixer des normes définitives à la composition poétique d’expression swahilie en vers. Le court et vif échange s’est clos par l’insulte adressée à Cheikh Nabahani qualifié de « *Dikteta* ! » ; « dictateur » qui s’emportant répondit « *Tunaweza kujitenga !* » ; « Nous pouvons faire sécession ! ». Il ne nous semble pas que cette question de la dictature poétique *vs* la création *ex materia* de règles soit uniquement une anecdote.
[44] Le livre éponyme d’Aminata Traoré traite plus de la thèse de la violence perpétuelle de l’Occident contre l’Afrique (TRAORÉ, A., 2002). Nous y trouvons une certaine analogie chez Mao où il bien question de guerres (*zita)* et où certains phénomènes évoqués comme la standardisation du *kiswahili* portent le sceau de « l’Occident ». Il est probable que Mao n’avait pu avoir connaissance de ce livre étant donné les périodes de rédactions contemporaines des deux textes et de la langue d’écriture d’Aminata Traoré.
[45] STD *: ‘hakika hiki’* « certainement celui-ci ».
[46] STD : *‘wakiwa wamesoma’* « quand ils ont lu »
[47] STD : *‘wasiojua waambieni’* « ceux qui de savent pas dites-leur ».
[48] STD :*’popote kukitapia’* « partout le diffuser ».
[49] Nous appliquons le modèle sémantique du logicien allemand Gotlob Frege (FREGE, G., 1971) qui établit la correspondance entre le sens (*Sinn*) d’une expression et sa référence dans le monde ou dénotation (*Bedeutung*). Cette dernière implique que des propositions peuvent être bien formées linguistiquement mais dépourvues de sens *(sinnlos)*. Le sens implique la dénotation.
[50] *Cf* L’alphabétisation de 1933*.*

II. Genèse d'une écriture d'expression swahilie : Mathias E. Mnyampala (1917-1969)

1. Les années de jeunesse

Mathias E. Mnyampala wa Machichimi est né le 18 novembre 1917[51] dans le hameau de Muntundya à Ihumwa dans la région *(mkoa)* de Dodoma (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 4ème de couverture *et* deuxième annexe prf1956). Ihumwa est aujourd'hui une petite ville de garnison située à un peu plus de 22 km du centre de Dodoma, la capitale administrative de la République Unie de Tanzanie. A l'époque, c'est un village dans la brousse du pays *gogo* ou « Ugogo » en *kiswahili,* rattaché administrativement, pour deux ans encore, au territoire tanganyikais de l'Afrique Orientale Allemande. Puis de 1919 à son indépendance le 9 décembre 1961, le Tanganyika sera administré en tant que territoire sous mandat britannique de la Société des Nations. Mathias E. Mnyampala est issu par son père et par sa mère de ce groupe ethnique *gogo* et il a le *cigogo,* une langue *bantu*, pour langue maternelle. L'initiale E. dans la liste de ses noms, déclinés à la manière anglo-saxone avec un *middle name,* que nous connaissons par la correspondance ultérieure avec le prénom anglophone chrétien Eugen, se décline alors par un prénom *gogo :* Emnzehe ou « l'ancien », « *mzee* » en kiswahili (*Cf* deuxième annexe prf1956). Son père est forgeron *(fundi chuma mhunzi)* ce qui lui assure une relative aisance matérielle et la possession de bétail (MNYAMPALA, M., E., 2013 : 4). C'est une vie rustique où ne l'épargne pas la maladie. Il échappe, selon le texte de son autobiographie inédite, à la mort en 1926 à l'âge de 9 ans grâce à l'aide du guérisseur Ngalya et de celle de dieu : « *Namkumbuka mganga mmoja jina lake Ngalya* [...] *aliyesaidiwa na Mungu* [...] *nikapona kabisa* » (archives Mnyampala (ANM) : mnkT5) ; « Je me souviens d'un guérisseur du nom de Ngalya [...] qui fut aidé par Dieu [...] alors je guéris complètement. ». Mathias E. Mnyampala est gardien de vaches et de chèvres, son père n'a pas voulu l'initier au travail de la forge. C'est une vie passée dans les champs et dans la peur des animaux sauvages, des lions en premier lieu, qui viennent attaquer et dévorer des bêtes dans le troupeau. Mathias E. Mnyampala parle avant cela de la

rudesse de l'éducation de son père qui le bat avec les lanières d'un fouet *(mijeledi)* lorsqu'il n'est pas assez concentré à la tâche :

« *Nakumbuka siku moja aliponikuta ninacheza tu na mbuzi wako mbali, loo ! Alinitandika kweli kweli na mijeledi. Vile vile nakumbuka siku moja simba alipokamata mbuzi machungani ghafla* [...] *»* (MNYAMPALA, M., E., 2013 : 5)

« Je me souviens d'un jour lorsqu'il [son père NDT] me trouva en train de ne faire que jouer et que les chèvres étaient au loin, oh ! Il m'a vraiment bien fouetté. De même [c'est moi qui souligne NDT] je me souviens d'un jour où un lion a attrapé une chèvre d'un coup dans le pâturage [...] ».

L'image du père qui le bat avec un fouet est associée à l'image du lion qui s'empare d'une chèvre dans le troupeau avec pour dénominateur commun la surprise de Mathias E. Mnyampala encore enfant, la violence et la peur, de mourir sous les coups peut-être comme la chèvre était lacérée sans doute par les griffes et les crocs du lion. En 1931, à l'âge de quatorze ans Mathias E. Mnyampala est marié, son père l'a pourvu de vingt-trois vaches pour sa dot *(mahari).* Il est aussi célèbre dans la communauté en tant que maître du tambour appelé « Nindo » (MNYAMPALA, M., E., 2013 : 5). Il n'y a pas d'école – si ce ne sont celles des missions chrétiennes – et il est analphabète à cette époque (MNYAMPALA, M., E., 2013 : 6). Il vit en plein milieu *gogo,* à la campagne. Il rencontre des élèves *(wasomaji)* de la mission voisine tandis qu'il abreuve ses bêtes sur le fleuve mais leur monde lui semble étranger au sien et assez inconnu.

Ce monde lettré de l'école missionnaire se laisse entrapercevoir de manière lointaine :

« Lakini nafsi yangu nilikuwa nikifiri kuwa 'wasomaji' ndilo kabila lao, hao hukaa mahali pamoja huko kunakoitwa missioni. Nilisikia kuwa wana vitabu lakini mimi sikujali vitabu ni nini bali nilijali tu uchungaji wangu na wanyama wangu. »

(MNYAMPALA, M., E., 2013 : 6)

« Mais personnellement je pensais qu'« élèves » c'était [le nom de NDT] leur tribu, eux habitaient à un endroit au loin qui s'appelait la mission. J'avais entendu qu'ils avaient

des livres mais je ne me souciais pas de savoir ce qu'étaient les livres. Au contraire je me souciais seulement de l'élevage et de mes animaux. »

Mathias E. Mnyampala est alors un jeune éleveur *gogo* engagé dans la rude existence de la brousse. La famine, la maladie sont alors des réalités quotidiennes sous le dur soleil de l'Ugogo. Il faut sans cesse travailler et le père de Mathias E. Mnyampala – qui lui a confié la tâche ingrate et subalterne de l'élevage et lui a refusé le métier de forgeron, ce père qui le bat, ne reconnait pas sa valeur. Mathias E. Mnyampala s'aperçoit que son père ne l'aime pas. Il vit dans la peur d'être vendu à d'autres, abandonné, comme les enfants-esclaves d'autrefois :

« [...] *baada ya kupata maizi ya utu uzima* [...] *nilitambua kama mzee wangu baba alikuwa kama hanipendi. Karaha hiyo iligeuza imani yangu kwa woga. Mara nyingi nilijifikiria kuwa labda ndiyo utumwa wausemao kwamba watoto wa watu zamani walikuwa wakiuzwa kwa watu wengine wakawafanya watumwa wao. »*

(MNYAMPALA, M., E., 2013 : 4)

« [...] après avoir atteint le discernement de la maturité [...] je me suis aperçu que mon vieux, mon père, ne m'aimait pas. Ce dégoût transforma ma confiance en peur. Souvent je pensais à moi comme si, peut-être, c'était cela l'esclavage dont on parlait au sujet des enfants d'autrefois qui étaient vendus à d'autres personnes qui en faisaient leurs esclaves. »

La brousse de l'Ugogo s'est transformée en un univers de rude labeur, de coups, de sécheresse et de vent. Un soleil dur, la mort qui rôde du fait des bêtes sauvages et des maladies, peu de joies si ce n'est la cérémonie du tambour traditionnel Nindo où Mathias E. Mnyampala brille et s'attire la reconnaissance du groupe à défaut de celle de son père. Le père de Mathias E. Mnyampala ne le protège ni ne l'aime. Il le fait travailler durement tout en s'acquittant de ses obligations traditionnelles en matière de mariage. Ce n'est pas de l'exploitation *stricto sensu,* le rappel du montant élevé de la dot nous le dit, mais il n'y a aucun amour dans la description brève de cette relation père-fils qui semble plus structurée par les exigences sociales du groupe que par une connaissance interpersonnelle réciproque. La relation est caractérisée par le dégoût *(karaha*[52]*)* de pas

être aimé et la peur *(woga)* des conséquences de cette inimitié. Mathias E. Mnyampala retrouve cette peur enfantine et sa justification dans les paroles de sa mère qu'il reproduit dans le texte de son autobiographie.

Nous y percevons la dénonciation d'une certaine forme d'injustice et d'incompréhension quant au sort réservé par son père au jeune Mathias :

« [...] *mama kusikia hivyo alisikitika sana kuwa "mwanangu atakuja liwa porini". »*

(MNYAMPALA, M., E., 2013 : 5)

« [...] mère en entendant cela [la nouvelle du lion qui s'était emparé d'une chèvre en présence du jeune Mathias NDT] a été très triste. « Mon enfant va être mangé dans la brousse ». »

Ces souvenirs d'enfance, qui constituent le premier chapitre de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala décrivent une jeune vie faite de peur, écrasée par l'image d'un père indifférent, sommaire et brutal, pour qui le jeune Mathias ressent de l'aversion de manière réactive. Rien ne prédispose *a priori* le jeune homme analphabète à devenir l'un des maîtres de la poésie d'expression swahilie dans ses formes classiques. Parle-t-on seulement le *kiswahili* à l'époque, dans l'Ugogo des années 1930 ? Comme langue véhiculaire et du commerce intercontinental sans doute, mais parmi les pasteurs, les paysans et les chasseurs à la campagne ? Pourtant, Mathias E. Mnyampala nous confie à la fin des années 1960 ses souvenirs par écrit dans une autre langue que sa langue maternelle. Dans un *kiswahili* élégant qu'il a choisi comme langue d'écriture.

2. Les carrières de Mathias E. Mnyampala

Le contraste entre les débuts dans l'Ugogo et les accomplissements qu'aura connus Mathias E. Mnyampala à la fin de sa vie dans ses carrières juridique et littéraire est saisissant. En tant qu'administrateur formé en 1960 à l'école d'administration coloniale locale (*Local Government School*) de Mzumbe dans la région de Morogoro (*Cf* deuxième annexe lgs), Mathias E. Mnyampala a exercé le gouvernorat (*Uliwali*) dans le tribunal de la ville de Mpanda près du lac Tanganyika dans l'Ouest tanzanien du 1er mars 1960 au 1er juillet 1963. Il est alors muté en tant que magistrat de troisième classe dans la juridiction primaire (*primary court* en anglais et *mahakama ya mwanzo* en *kiswahili*) à Dar es

Salaam dans les quartiers[53] de Temeke puis Kariakoo, en tant que magistrat en chef *(Mkuu wa Mahikimu)* de cette juridiction primaire (archives Mnyampala (ANM) mnkT42 *et* deuxième annexe mnkT43). L'Indépendance du Tanganyika est en 1961, le 26 avril 1964 le territoire s'unit avec Zanzibar au sein d'une nouvelle nation et de la République Unie de Tanzanie. En 1966, Mathias E. Mnyampala exerce pendant quelques mois les fonctions de *kadhi* c'est à dire de « juge islamique » dans le cadre des affaires familiales du tribunal islamique du quartier d'ILALA « A » à Dar es Salaam. Mnyampala dit par ailleurs dans son autobiographie que sa profession judiciaire au sein d'un tribunal où il appliquait la loi islamique :

« Kusema kweli ni mara ya kwanza kukaliwa na Mkristo. »

(deuxième annexe mnkT43)

« Pour dire vrai est la première fois à être occupée par un Chrétien ».

Puis il est muté de Dar es Salaam à Dodoma en tant que magistrat deuxième classe. En mai 1968, il est appelé à la Haute Cour *(Mahakama Kuu)* de Dar es Salaam qui est une juridiction d'appel *(rufaa).* Il a alors pour charge la traduction du *kiswahili* vers l'anglais et inversement des minutes des procès provenant de toutes les juridictions primaires de Tanzanie. (deuxième annexe, ANM : mnkT43 *et* mnkT45). Cette fonction suppose une double expertise : juridique et linguistique. C'est en effet dans les domaines de l'écriture que le jeune éleveur de l'Ugogo s'est distingué par sa maîtrise d'autres langues que sa langue maternelle.

Mathias E. Mnyampala sera jusqu'en 1966 le président – à l'échelon national – de l'association des poètes tanzaniens d'expression swahilie (archives Mnyampala (ANM) mnkT44) nommée *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* (UKUTA), c'est à dire « Standardisation du *Kiswahili* et de la Poésie en Tanzanie » dont le siège national est à Dar es Salaam. Mathias E. Mnyampala a poursuivi deux carrières majeures qui toutes deux exigeaient la maîtrise experte de l'écrit qui lui était de façon marquante totalement étranger jusqu'à l'âge de quinze ans. De même ni l'anglais ni le *kiswahili* ne sont sa langue maternelle. Le *kiswahili* est la langue des administrations coloniales allemande puis britannique qu'elles utilisent presque exclusivement dans leurs contacts avec les

Africains du Tanganyika. Puis elle devient la langue officielle à partir de l'indépendance du Tanganyika en 1961. La déclaration d'Arusha faite en 1967 par le président Julius Kambarage Nyerere insiste sur le rôle majeur que tient le *kiswahili* dans la construction nationale. Mais l'anglais domine alors encore dans le domaine juridique et administratif. Un travail d'aménagement du *kiswahili* va venir ensuite à partir de la fin des années 1960 et permettre de passer au *kiswahili* dans les domaines du droit et de l'éducation.

La traduction juridique en tant que secrétaire *(karani)* de la Haute Cour *(Mahakama Kuu)* de Tanzanie n'est pas la seule activité juridique de haut niveau de Mathias E. Mnyampala qui aura également une activité théorique et doctrinale. Il a participé dans le domaine du droit au travail d'intégration des lois et coutumes concernant l'héritage *(urithi)* de groupes ethniques de l'ensemble du Tanganyika dans une organisation juridique à l'échelon national. Il est membre du comité d'harmonisation des lois portant sur la succession *(Sheria za Urithi)* en 1967 (*Cf* deuxième annexe szu1 *et* szu2). La question juridique et administrative tanzanienne n'est pas de fondre en une loi unique les lois que le procureur général *(General Attorney)* de la République Unie de Tanzanie nomme *« tribal, Moslem or Christian »* (*Cf* deuxième annexe szu1) ; « tribales, musulmanes ou chrétiennes [en parlant de lois NDT] » mais bien de pouvoir être systématiquement en capacité de décider quelle est la loi applicable en toute circonstance. Le brassage des populations tanzaniennes a commencé et les problèmes de succession liés aux déplacements des individus en dehors de leur région d'origine, aux mariages mixtes, *etc,* semblent se poser de manière récurrente à l'époque. Il faut disposer d'une théorie juridique qui hiérarchise et priorise les différentes lois, qui les organise entre elles en fonction des situations. Mathias E. Mnyampala participe à cette vaste entreprise en tant que praticien du droit et que polyglotte. En 1956 il est déjà reconnu comme parlant quatre langues : le *kiswahili*, l'anglais, le *cigogo* et le *nyamwezi* (*Cf* deuxième annexe prf1956). Il a par ailleurs, selon un entretien non-enregistré que nous avons eu avec son fils Charles M. Mnyampala, lu le *Coran* directement en arabe[54]. Il a aussi appliqué le droit en dehors de sa région d'origine et doit connaître les problèmes qui se posent aux magistrats.

Analphabète jusqu'à l'âge de quinze ans et de langue maternelle *cigogo,* Mathias E. Mnyampala s'est métamorphosé en un expert juridique anglophone et swahilophone de

niveau national. L'autre carrière de Mathias E. Mnyampala est tout aussi achevée. Dans sa carrière littéraire, Mnyampala a choisi le *kiswahili* comme langue principale d'écriture. Ses domaines d'activité sont multiples. Il a écrit plus d'une vingtaine de livres dans des genres variés. S'il est connu pour ses essais[55] historique et politique – c'est un intellectuel chrétien engagé au service du socialisme tanzanien ou *Ujamaa* - c'est dans le genre poétique qu'il a le plus écrit et a connu la célébrité. Sa bibliographie comprend des recueils de poèmes en vers classiques d'expression swahilie de genre UTENZI ou SHAIRI ou des genres qu'il a inventé comme le genre poétique NGONJERA et le genre MSISITIZO. Dans tous ces genres poétiques, la politique et la religion ont été deux thèmes constants dans les textes de Mnyampala. La question de la langue poétique s'est posée aussi, quand sa connaissance théorique appuie et rejoint les efforts de la construction nationale centrée sur le *kiswahili.* Il a fait œuvre de lexicographe et de théoricien de l'esthétique poétique avec un dictionnaire et des traités sur l'écriture poétique. Il écrira également des nouvelles et des dictionnaires de proverbes accompagnés d'un commentaire. Dans les études historiques, Mathias E. Mnyampala est considéré comme un pionnier de l'ethno-histoire et de la prise en compte des traditions orales avec son ouvrage paru en 1954, *Historia, mila, na desturi za Wagogo wa Tanganyika,* « Histoire, coutume, et tradition des *Wagogo* du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1954). Mnyampala écrit à l'époque coloniale un ouvrage aussi important que l'histoire de son peuple[56] et est autorisé à le faire publier. Mais il n'utilise pas pour le faire le *cigogo* qui est la langue des *Wagogo* et sa langue maternelle. Mathias E. Mnyampala privilégie déjà le *kiswahili* – alors langue véhiculaire et standardisée par l'administration britannique pour les besoins de ses colonies ou territoires sous mandat d'Afrique de l'Est - comme langue d'écriture de l'ensemble de ses ouvrages majeurs. Il aurait écrit cependant deux ouvrages en *cigogo* qui s'intituleraient *Mmela nthundwe et Zimbazi za Cigogo.* Le titre de ce dernier livre est traduit par Charles M. Mnyampala, qui est notre source et a écrit pour nous les titres en *cigogo*, par *Methali za Kigogo* « Proverbes *gogo* ». Un ouvrage plus ancien, daté de 1901 et publié à Londres par la *Society for Promoting the Christian Knowledge* « Société pour la promotion du savoir chrétien » reprend pourtant dans ses lignes ces deux titres de manière plus complète (SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, 1901). Le titre de cet ouvrage est en effet *Zimbazi ze zifumbo, nhandaguzi, ne zisimo ze ciGogo :*

Gogo reading book (native proverbs, riddles, and fables) soit « Livre de lecture *gogo* (proverbes natifs, énigmes et fables) ». La première section de ce livre s'intitule « *Mumela nhundwe keganga limelo* », sans traduction. Les textes complets des deux titres des ouvrages de Mnyampala sont là, à la différence orthographique près. Il s'agit, d'après la notice explicative signé J.E.B., sans plus d'informations nominatives et datée de 1900, du premier livre écrit en *cigogo* par des *Wagogo* :

« [...] *we shall owe a debt of gratitude to our native teachers at Mpwapwa, Andereya and Nhonya, who, without assistance or supervision, have collected and written out the whole of this — the first all-native book in Gogo.* »

(SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, 1901 : *explanatory note*)

« [...]nous reconnaissons une dette de gratitude envers nos professeurs natifs à Mpwapwa, Andereya et Nhonya, qui, sans aide ou supervision, ont recueilli et rédigé l'ensemble de ceci : - le premier livre entièrement indigène en *gogo*. »

En effet, le texte est monolingue en *cigogo* mais ses auteurs anonymes. Si l'introduction de ce livre de 79 pages explique que son objectif est de faciliter le travail des missionnaires dans leurs différentes stations du pays *gogo,* la ressemblance avec les titres des livres cités par Charles M. Mnyampala, et attribués à son père Mathias E. Mnyampala, est troublante. Les deux ouvrages hypothétiques de Mnyampala sont pour l'instant perdus. Il est possible que Mathias E. Mnyampala ait repris, c'est à dire réécrit le livre missionnaire avec les facilités que lui prodiguaient à la fois sa connaissance du *cigogo* en tant que langue maternelle et ses compétences d'historien. C'est une démarche analogue qui a animé l'universitaire et écrivain Gabriel Ruhumbika, en 2002, lorsqu'il a traduit directement de sa langue maternelle, le *kikerewe,* vers l'anglais, le roman écrit en *kikerewe* par Aniceti Kitereza mais traduit par ce dernier auteur et publié uniquement en *kiswahili* sous le titre *Bw. Myombekere na Bi. Bugonoka na Ntulanalwo na Bulihwali* « Monsieur Myombekere et Madame Bugonoka et Ntulanalwo et Bulihwali » (RICARD, A., 2009 : pp 117-119). Alors les projets de réécriture de Mnyampala et de Ruhumbika participeraient de la même volonté d'un retour à la source littéraire en langue maternelle. Mais tandis que Mnyampala resterait dans le domaine de la tradition orale de langue *gogo* qu'il transposerait à l'écrit dans la même langue,

Ruhumbika s'est fondé sur un manuscrit original en *kikerewe,* réputé selon lui plus riche que le roman en *kiswahili* (RICARD, A., 2009 : 117)*,* non pas pour faire paraître un roman en *kikerewe* mais une nouvelle traduction, dans une autre langue, l'anglais*.* Mnyampala aurait été le seul conservateur de sa langue maternelle quand Ruhumbika s'en sépare au profit d'un texte, peut être plus fidèle mais déjà traduit en une autre langue. Nous ne pouvons trancher en l'absence des dits ouvrages de Mnyampala de savoir s'il les a vraiment écrit ou non, si ce n'est qu'en nous souvenant que Charles M. Mnyampala s'est montré très fiable dans ses autres informations quand nous avons pu les vérifier. Il ne citait pas les noms de ces deux titres lors de nos premiers entretiens en vue de reconstituer la bibliographie de son père et ne l'a fait que lorsque nous nous sommes étonnés que toutes les œuvres étaient rédigées en *kiswahili,* même l'histoire de son propre peuple pourtant fondée sur les traditions orales en *cigogo.* Mathias E. Mnyampala a également été désigné comme le rédacteur en chef de WELA « le grain », journal publié en *cigogo* à l'époque coloniale :

« [...] *Gazeti moja jipya la nchi ya Ugogo. Kwa majadiliano lilichaguliwa jina la « WELA » ndilo lililokubaliwa na wengi likaanzisha mwezi Oktoba, 1952. Na Mtengenezaji wa Gazeti « WELA » akachaguliwa kuwa mimi mwenyewe.* » (deuxième annexe mnkT28)

« [...] un nouveau journal du pays *gogo.* Par des débats il lui a été donné le nom de « WELA » c'est celui qui fut accepté par le plus grand nombre et il débuta au mois d'octobre, 1952. Quand au rédacteur de « WELA » ce fut moi-même qui fut choisi. »

L'étude de Martin Sturmer consacrée à l'histoire des *media* tanzaniens ne mentionne pas ce fait que nous tirons de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala. Le journal WELA est cependant bien identifié et c'est du livre de Sturmer que nous vient la traduction du terme *gogo* '*wela'*, « le grain » (STURMER, M., 1998 : 63). Mathias E. Mnyampala est identifié à un autre journal dans ce livre :

« Then, in 1940, the popular Swahili daily Zuhra *(The Wanderer) was established. Owned by an Asian, M. Machado Plantan, and edited by Mathias E. Mnyampala, a politically active African poet who later became a judge, the paper was only available in Dar es Salaam and its suburbian area.* [...] *Zuhra's editorial policy was by no means anti-government, though it sometimes showed anti-colonial sympathies.»*

(STURMER, M., 1998 : 60)

« Alors, en 1940, le quotidien populaire swahili *Zuhra* (Le vagabond[57]) fut fondé. Propriété d'un asiatique, M. Machado Plantan et dont la rédaction était dirigée par Mathias E. Mnyampala, un poète africain actif politiquement qui devint ensuite un juge, le journal était disponible uniquement à Dar es Salaam et sa banlieue [...] La politique éditoriale de *Zuhra* n'était en aucun cas anti-gouvernementale bien qu'elle manifestait parfois des sympathies anticoloniales. »

Si Mathias E. Mnyampala a été un jour le rédacteur en chef de ZUHRA, journal de Dar es Salaam rédigé en *kiswahili*, cette année de 1940 pose problème. En effet Mathias E. Mnyampala est alors âgé de 23 ans et ne vit pas à Dar es Salaam. Il travaille à Dodoma en tant que secrétaire *(karani)* auprès du *Native Treasury* ou « Trésor natif » (archives Mnyampala (ANM) mnkT10). C'est à dire de l'organisme colonial en charge de la perception des recettes liées aux redevances, taxes et impôts dont doivent s'acquitter les populations locales auprès de l'administration. Devenu percepteur (*karani wa kodi* « secrétaire de l'impôt ») et réputé pour son efficacité à l'échelle de l'ensemble du pays *gogo* (archives Mnyampala (ANM) mnkT12 et mnkT13) Mnyampala profitera des déplacements liés à cette fonction difficile, tant sur le plan politique que pratique, pour récolter également les traditions orales des *Wagogo* qui constitueront le matériau de base de son futur livre d'histoire intitulé *Historia, Mila na Desturi za Wagogo wa Tanganyika* « histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1954). Il rencontrera à ce titre l'ensemble des *Watemi*, les chefs traditionnels des différentes régions de l'Ugogo. Toujours lié professionnellement à l'Ugogo dans les années 1950, Mnyampala anime des émissions à la radio et est le rédacteur en chef de WELA depuis Dodoma (deuxième annexe mnkT28). Par ailleurs Mathias E. Mnyampala ne parle pas du journal ZUHRA dans son autobiographie. Cet ensemble d'éléments : la présence constante de Mnyampala à Dodoma dans les années 1940, ses activités littéraires en *kiswahili* et en *cigogo* qui reposent elles aussi sur la région de Dodoma et de manière plus générale l'Ugogo nous font considérer comme improbable l'information tirée du livre de Sturmer, au moins dans ses modalités précises. Il nous semble en effet impossible que Mnyampala ait pu être, dans ces conditions, le rédacteur en chef d'un journal basé uniquement à Dar es Salaam en 1940.

Il est d'ailleurs très jeune à l'époque et ne dispose pas d'un réseau relationnel qui le porte jusqu'à Dar es Salaam. Mnyampala dans les années 1940 ne fait que commencer sa double carrière administrative et littéraire qu'il poursuivra à l'Indépendance du Tanganyika. L'information de Sturmer nous semble imprécise et source de confusion dans sa présentation, elle n'est peut être pas cependant totalement erronée. Sturmer cite un article de 1952 de Mnyampala paru dans le journal *ZUHRA* dont il tient l'existence d'un autre ouvrage, celui de Scotton paru en 1978 (STURMER, M., 1998 : 60). Au regard de nos propres sources, nous ne pouvons proposer que cette synthèse d'avec l'information de Sturmer : Mathias E. Mnyampala a écrit dans ZUHRA, un journal rédigé en *kiswahili,* en 1952. De manière analogue à la ligne éditoriale de ZUHRA, Mnyampala n'est effectivement pas dans une position d'opposition au gouvernement colonial étant donné qu'il travaille pour le compte de ce gouvernement. *A fortiori* Mathias E. Mnyampala participe à une fonction régalienne de l'Etat colonial, c'est à dire le droit de percevoir l'impôt. Il est en effet secrétaire puis percepteur du *Native Treasury* « Trésor natif » de Dodoma. La brève présentation des deux carrières de Mnyampala – poète militant puis juge - faite par Sturmer efface complètement cette dimension importante qui est le fait que Mnyampala a été un cadre efficace de l'administration coloniale. Ceci n'exclut pas la sympathie que Mnyampala a pu avoir vis à vis de la lutte anticoloniale mais, de façon singulière, Mnyampala n'en parle pas dans son autobiographie qui se concentre sur les réalisations de ses carrières littéraires et administratives et les épisodes où de graves maladies le touchent. Au milieu des années 1950, Mathias E. Mnyampala connaît une mauvaise période sur le plan professionnel. Selon Gregory H. Maddox, Mnyampala a été emprisonné pour un vol qu'il aurait commis dans le cadre de son travail de clerc à la *Native Authority* (MNYAMPALA, M., E., 1995 : 2). L'affaire dont nous ne connaissons pas les tenants et les aboutissants est cependant inopérante lorsque Mnyampala prend ses fonctions, toujours à l'époque coloniale, de gouverneur (*liwali*) de Mpanda en 1960. Par ailleurs, le 10 mai 1954, le conseil de la *Wilaya* de Dodoma, composé des *Watemi*, propose de rétablir Mathias E. Mnyampala dans ses fonctions de clerc du *Native Treasury* et de rédacteur en chef de WELA :

« *Hivyo kila Mtemi na Halmashauri walikubali na kupendelea nirudi kazini maana kila mmoja alijua kwa nini machafuko hayo yalitokea* » (archives Mnyampala (ANM) mnkT31)

« Ainsi chacun des *mtemi* et le conseil acceptèrent et préférèrent que je revienne au travail parce que chacun savait pourquoi ce chaos s'était produit »

Mnyampala ne nous en dit pas plus mais nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une affaire politique ou de rivalité interpersonnelle car on ne rétablit pas dans ses fonctions une personne qui en aurait simplement abusé. Le nouveau salaire proposé ne convient pas à Mnyampala qui décide de quitter Dodoma pour refaire sa vie. Il commence un nouveau travail de secrétaire le 16 juin 1954 à Kimamba pour la compagnie privée Antoniou Sisal Estates (archives Mnyampala (ANM) mnkT32). Puis il doit partir en novembre 1954 à Dar es Salaam où son petit frère travaille au sein de la police, au département de la circulation. Mnyampala est pris à l'essai dans la police mais n'est pas suffisamment rémunéré (archives Mnyampala (ANM) mnkT33). Aucune mention n'est faite du journal ZUHRA. Il quitte Dar es Salaam en décembre 1954 pour revenir à Kimamba dans la région de Morogoro où il travaille comme secrétaire dans une compagnie cotonnière privée nommée *Ilonga Estate* tandis que sa femme fabrique de l'alcool artisanal qu'elle vend dans son propre débit de boisson *(kilabu ya pombe)* pour ajouter aux modestes revenus de la famille (archives Mnyampala (ANM) mnkT33). En 1960, un an avant l'indépendance du Tanganyika, Mnyampala va à nouveau occuper un emploi de cadre colonial en tant que gouverneur *(Liwali)* de Mpanda dans l'Ouest tanzanien.

Le corpus des archives Mnyampala n'atteste pas pour les écrits de la période coloniale de l'expression systématique d'une pensée anticoloniale. Le récit de la carrière administrative de Mnyampala dans son autobiographie n'est pas même interrompu par la description du passage à un gouvernement indépendant du Tanganyika et continue d'égrener les noms des postes occupés, des compétences requises, des diplômes obtenus et des rémunérations en shilling de ces différents emplois. Les réalisations littéraires continuent elles aussi d'être décrites mais avec beaucoup moins de précisions et de manière occasionnelle. Comme à l'époque coloniale, Mnyampala demeure un

auteur profondément religieux. C'est sous la forme d'une prière en vers de genre SHAIRI adressée à Dieu intitulée *Uhuru uwe wa kheri* « Que l'Indépendance soit faite de bonheur » que Mathias E. Mnyampala demande la paix *(amani)* pour la période d'indépendance *(uhuru)* qui commence (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 144-145). La présentation de Sturmer efface aussi l'activité de théoricien de la poésie de Mathias E. Mnyampala ainsi que ses qualités d'essayiste théologico-politique et d'historien. A-t-il pu être le rédacteur en chef de ce journal, non pas en 1940 mais dans les années 1950 tandis qu'il ne mentionne pas l'existence de ZUHRA dans son autobiographie ? Ceci ne nous semble pas exclu, Mathias E. Mnyampala n'a pas tout dit dans son autobiographie.

Mnyampala n'ignore pas sa langue maternelle pour l'écriture, dans un journal nous en avons la preuve au moins dans l'autobiographie de l'auteur, mais son œuvre en *kiswahili* est largement dominante par rapport à son œuvre en *cigogo.* Surtout, l'œuvre en *kiswahili* est faite de nombreux livres publiés par des éditeurs différents. Mathias E. Mnyampala a aussi écrit des poèmes pour les journaux d'expression swahilie comme *Kiongozi* « la direction »*,* le journal de l'archidiocèse de Dar es Salaam *(Archidioecesis Daressalaamensis)*, *Mapenzi ya Mungu* « l'amour de Dieu », le journal de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, *Mambo Leo* « nouvelles du jour », journal patronné par les autorités coloniales, *etc*. La qualité de l'œuvre poétique en *kiswahili* de Mathias E. Mnyampala a été reconnue de son vivant par ses pairs tandis qu'il avait été désigné comme président des poètes de Tanzanie au sein de l'UKUTA, l'association nationale des poètes d'expression swahilie.

Distinctions à l'échelon national et leurs justifications

a. Les funérailles nationales du 8 juin 1969 à Dodoma

La disparition de Mathias E. Mnyampala le 8 juin 1969 fait l'objet de nombreuses publications – principalement des poèmes en hommage au défunt (*Cf* deuxième annexe uhu131969) – dans le journal UHURU « indépendance ». Tous les exemplaires sont conservés à la bibliothèque centrale de Dar es Salaam (*Maktaba Kuu)* où nous avons lu les éditions de juin, juillet et août 1969. Le 11 juin 1969, le récit de l'enterrement de l'auteur est en première page. Il nous montre qu'il a reçu des funérailles nationales en la présence du second vice-président *(Makamu wa Pili wa Rais)* de la République Unie de

Tanzanie, M. Rashidi Kawawa, d'autres officiels du gouvernement ou de l'Etat et des milliers d'habitants de Dodoma. La nouvelle est rédigée ainsi à la une du journal :

« KAWAWA AHUDHURIA MAZISHI DODOMA

MAKAMU wa Pili wa Rais Bwana Rashidi Kawawa jana alikuwa miongoni mwa maelfu ya wananchi mjini Dodoma waliohudhuria mazishi ya marehemu Mathias Mnyampala aliyefariki juzi huko huko Dodoma kutokana na ugonjwa. Bwana Kawawa alifika huko jana asubuhi kwa ndege akifuatana na Waziri wa Usafirishaji, Njia na Kazi, Bwana Lusinde, Kaimu wa Jaji Mkuu wa Tanzania, Bwana Biron na Mkuu wa Mkoa wa Dodoma, Bwana K. Y. Komba.

Akizungumza kwa niaba ya Makamu wa Pili wa Rais, Bwana Lusinde aliwaambia wananchi [...] kwamba kifo cha Bwana Mnyampala ni pigo kubwa sana kwa Tanzania.

Alieleza kwamba ingawa marehemu alikuwa hakimu wa mahakama ya kwanza, lakini pia alikuwa mwalimu mkubwa sana katika kuikuza lugha ya Kiswahili, mwandishi mkubwa wa vitabu na mashairi na ndiye aliyeanzisha mtindo mpya wa mashairi ya kupokezana uitwao 'Ngonjera'.

Bwana Lusinde alisema kwamba, Bwana Kawawa alihudhuria mazishi hayo kwa sababu marehemu alikuwa rafiki yake na pia kumwakilisha Rais na serikali katika mazishi hayo. »

(*Cf* deuxième annexe uhu111969)

« KAWAWA ASSISTE A DES FUNERAILLES A DODOMA
LE DEUXIEME VICE-PRESIDENT, M. Rashidi Kawawa était hier parmi les milliers de citoyens dans la ville de Dodoma qui assistaient aux funérailles de feu Mathias Mnyampala qui est décédé il y a quelques jours des suites d'une maladie. M. Kawawa est arrivé par avion avant-hier ici-même à Dodoma tandis qu'il était accompagné du ministre du transport, des routes et du travail, M. Lusinde, de l'adjoint du juge en chef de Tanzanie, M. Biron et du préfet de la région de Dodoma, M. K. Y. Komba.

S'exprimant au nom du second vice-président, M. Lusinde a dit aux citoyens [...] que la mort de M. Mnyampala est un très grand choc pour la Tanzanie.

Il a expliqué que bien que le défunt était un juge du tribunal de première instance, il était aussi un très grand maître dans le développement du *kiswahili,* un grand auteur de livres et de poésies et celui qui a initié un nouveau style de poésies récitées à tour de rôle qui s'intitule le 'NGONJERA'.

M. Lusinde a dit que M. Kawawa assistait à ces funérailles en raison de son amitié avec le défunt et aussi pour représenter le Président et le gouvernement à ces funérailles. »

Le rôle littéraire majeur de Mathias E. Mnyampala dans la poésie d'expression swahilie – et par là la promotion de la culture nationale fondée sur le *kiswahili* – sont reconnus de manière explicite et officielle dans le récit de ce discours du ministre Lusinde. Le Président lui-même ainsi que le gouvernement de Tanzanie sont représentés. Qui aurait pu prévoir cette destinée et une assistance composée de milliers de personnes aux funérailles du jeune éléveur analphabète de langue maternelle *cigogo* ?

Mathias E. Mnyampala va de surcroît être promu officiellement – à l'échelon national – comme un poète majeur d'expression swahilie. Le constraste avec ses jeunes années passées dans l'Ugogo en devient encore plus marqué et nous interroge.

b. La promotion en tant qu'artiste national (Msanii wa Taifa) le 6 octobre 1987

Le 6 octobre 1987, le ministre du développement social, de la culture, de la jeunesse et des sports *(Waziri wa Maendeleo ya Jamii, Utamaduni, Vijana na Michezo)* élève à titre posthume Mathias E. Mnyampala au rang d'artiste national *(Msanii wa Taifa).* La motivation de cette distinction est la suivante :

« Ndugu Hayati Mathias Mnyampala ametambuliwa na Serikali ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania na ametunukiwa heshima ya kuwa MSANII WA TAIFA kwa uwezo na juhudi kubwa aliyoonyesha kwa maendeleo ya Sanaa na Lugha nchini katika fani ya Mashairi na Ngonjera. » (*Cf* deuxième annexe mwt1987)

« Feu le camarade Mathias Mnyampala a été distingué par le gouvernement de la République Unie de Tanzanie et il lui a été conféré l'honneur d'être ARTISTE NATIONAL

pour la capacité et l'effort important qu'il a manifestés dans le pays pour le développement de l'art et de la langue dans le domaine des MASHAIRI et des NGONJERA. »

Le texte de la motivation de cette promotion est précis quant à la terminologie métrique de la poésie d'expression swahilie. Mathias E. Mnyampala a contribué de manière significative à l'art tanzanien et au développement de la langue nationale qu'est le *kiswahili* par son activité majeure dans deux genres poétiques : le genre SHAIRI et le genre NGONJERA. Le genre SHAIRI est un genre classique de la poésie d'expression swahilie (*Cf* Le genre SHAIRI). Il est notable que Mathias E. Mnyampala, poète tanzanien qui n'est ni issu de la côte de l'océan indien, ni Swahili et n'a pas le *kiswahili* pour langue maternelle, se voit reconnaître par le ministère une participation significative dans ce mètre classique. La démarche patrimonialiste et ethno-traditionnaliste d'Ibrahim Noor Shariff n'a pourtant pas conduit à citer Mathias E. Mnyampala comme un poète célèbre d'expression swahilie (*Cf* Poésies swahilies ou poésies d'expression swahilie ? *et* SHARIFF, I., N., 1988). C'est à dire qu'au mieux cette démarche l'ignore et qu'il est aussi à craindre qu'elle l'exclut. Sur un plan politique, cette démarche est antagoniste à la création d'une culture nationale avec des cultures régionales. Nous verrons que la structure métrique de nombreux poèmes de Mnyampala est classique et de genre SHAIRI. A commencer par son anthologie poétique, le *Diwani ya Mnyampala* (MNYAMPALA, M., E., 1963) qui est majoritairement écrite dans le genre SHAIRI (*Cf* ROY, M., 2014 : Vol. 2).

Le genre SHAIRI a dépassé les frontières de l'ethnie swahilie ou de la région des Swahilis de la côte et ses réseaux continentaux et a trouvé à l'échelon national, en Tanzanie, Mathias E. Mnyampala comme l'un de ses experts. La distinction ministérielle et nationale vient confirmer une longue carrière poétique. Avec le genre SHAIRI, Mathias E. Mnyampala se révèle être un auteur classique et en même temps il apporte par son origine ethnique et son histoire personnelle une nouveauté dans ce genre ancien qu'il perpétue à l'identique sur le plan de la métrique.

La deuxième raison invoquée pour la nomination de Mathias E. Mnyampala est son effort dans le genre NGONJERA. Il s'agit ici d'un genre nouveau dont il est à l'origine.

Comme Mnyampala a repris le mètre classique SHAIRI, il crée *ex materia* le genre NGONJERA comme nous le verrons ultérieurement (*Cf* ROY, M., 2014, Vol. 2 : « Le genre NGONJERA »). Pour l'heure, nous constatons que le pouvoir exécutif tanzanien s'appuie, dans sa promotion de la culture nationale fondée sur la langue swahilie, sur un auteur à la fois ancré dans une tradition swahilie qu'il a faite sienne car il est issu d'un autre groupe ethnique situé dans l'Ugogo au centre de la Tanzanie. Et à la fois sur un auteur qui s'est autorisé à transformer cette tradition tout en ne laissant jamais de la prendre pour référence sur les plans de la métrique formelle et de la linguistique. La culture nationale plante ici une racine poétique qui est transethnicisée quand elle est conservée à l'échelon supérieur de la nation.

Le moment du passage des genres classiques de la poésie d'expression swahilie à l'échelle continentale ne débute pourtant pas à l'époque de l'Indépendance. Nous savons que la dynamique d'expansion territoriale du *kiswahili* commence avant la colonisation (KARANGWA, J. de D., 1995). De manière réticulée d'abord le long des milliers de kilomètres de routes intracontinentales des caravanes reliées aux réseaux commerciaux de l'océan indien et aux Cités-Etats swahilies de la côte en quête de matières premières et d'esclaves. Le passage commence potentiellement dès que des villes[58] sont fondées par des Swahilis sur le continent à partir du XVIIIème siècle et que des lettrés peuvent y résider de manière permanente. La ville d'Ujiji dans le Nord-Ouest tanzanien, sur la rive orientale du lac Tanganyika en est un exemple. Fondée au XIXème siècle comme comptoir du commerce vers la côte et plaque tournante de l'ivoire et des esclaves, elle est aussi la ville natale du poète, homme politique et grand dignitaire religieux de la communauté islamique de l'Ahmadiyya, le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) qui la décrit comme swahilophone au début du XXème siècle dans un discours rapporté dans sa biographie :

« Kwa bahati tu nilizaliwa katika mji ambao lugha inayosemwa ni Kiswahili, na katika utoto wangu nikasoma karibu vitabu vyote vilivyopatikana na vilivyokuwa vimeandikwa kwa lugha ya Kiswahili. »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 46)

« Par chance je suis né dans une ville où la langue qui était parlée était le *kiswahili* puis dans mon enfance j'ai lu quasiment tous les livres disponibles qui avaient été écrits en langue swahilie. »

La langue ne reste jamais lontemps séparée de ses formes littéraires. *A fortiori* lorsqu'elles sont écrites et que les manuscrits peuvent voyager par voie terrestre le long des mêmes routes que les hommes, ce qui est le cas de la poésie d'expression swahilie. Les colonisations allemande et britannique reprennent cette dynamique d'expansion ancienne en choisissant le *kiswahili* comme langue de communication et poursuivent le mouvement de reterritorialisation continentale du *kiswahili,* où les Swahilis sont devenus un groupe ethnique très minoritaire en swahilophonie. Pendant la colonisation, les Swahilis ont perdu le monopole de la création poétique d'expression swahilie en même temps que s'évanouissait leur puissance politique et commerciale fondée sur l'économie de la traite esclavagiste et la situation d'interface entre Afrique, Moyen-Orient et Asie des sociétés swahilies côtières. Le traité de métrique intitulé *Sheria za kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* « lois de la composition poétique et *diwani* d'Amri » du Cheikh Kaluta Amri Abedi, qui n'est pas un Swahili mais un Tanganyikais d'origine congolaise par son père, paraît en 1954, soit sept ans avant l'indépendance du Tanganyika. Nous l'avons vu, il s'agit pourtant du *premier traité* de métrique de la poésie d'expression swahilie. Ce qui change ici, dans le cas de la promotion de Mathias E. Mnyampala par un gouvernement tanzanien indépendant de la fin des années 1980, c'est que les dirigeants d'un Etat jeune – la Tanzanie – ont décidé de faire montre de la *nationalisation* déjà accomplie (et à poursuivre) du *kiswahili* et nous voyons aussi de la nationalisation du genre poétique classique SHAIRI ainsi que du genre nouveau NGONJERA.

Le mouvement de déterritorialisation/reterritorialisation des genres classiques a commencé par une expansion, indéfinie sur le plan territorial, de la langue swahilie au XVIIIème siècle. La colonie a apporté un standard pour la langue swahilie des territoires de l'Afrique de l'est britannique (Ouganda, Kenya, Tanganyika et Zanzibar). C'est un premier décrochage de l'ethnie swahilie du *kiswahili* dont les dialectes sont pris comme source d'information pour une normativité qui est exogène et coloniale. La décision de se baser principalement sur le dialecte *kiunguja* de Zanzibar pour la standardisation,

comme le fait plus fondamental de vouloir imposer un dialecte standard, échappent au contrôle des Swahilis et opèrent à une échelle géographique différente de la côte de l'océan indien et ses anciens réseaux caravaniers du continent. L'apparition de la nation tanzanienne nouvelle borne de manière différente cette expansion du *kiswahili.* Elle lui apporte des frontières géopolitiques au niveau étatique. Il se fait alors jour de la nécessité de maintenir le décrochage de l'ethnie et de la langue, courante et littéraire, swahilie, au profit de son nouveau lieu *national* de reterritorialisation qui est le sol de la République Unie de Tanzanie.

La racine historique que constituent les genres classiques de la poésie d'expression swahilie, comme le genre SHAIRI, conserve dans ce passage à deux dimensions – géopolitique et nationale – les caractéristiques de solidité, de légitimité et de compréhensibilité associées à une tradition ancienne qui s'est déjà répandue le long des routes caravanières à l'échelle continentale. Le but de la construction nationale dans le domaine de l'invention d'une culture nationale swahilophone n'est pas de couper cette racine de la côte des Swahilis où elle a son origine historique mais de la nationaliser. La construction nationale ne part pas d'une *tabula rasa.* Elle reprend parmi d'autres éléments culturels des différents groupes ethniques de la nation des éléments pré-existants de la littérature d'expression swahilie. La culture nationale est faite des cultures régionales dont elle sélectionne et assemble des éléments sans nécessairement les fondre. Elle ne crée pas *ex nihilo.* C'est une culture synthétique composite – et non fusionnée – qui se repose sur la solidité de ses éléments constitutifs issus des différentes cultures régionales sans ignorer les apports extérieurs. Les apports culturels européens, forcément présents après plus de soixante-dix ans de colonisation du Tanganyika, sont tolérés par la solidité de la culture composite et son enracinement national. Construire une nation sur de solides fondations culturelles africaines, comme les genres classiques de la poésie d'expression swahilie, c'est innover politiquement et se permettre l'ouverture au monde. Mathias E. Mnyampala reprend le genre littéraire du théâtre européen dans la structure des dialogues et des didascalies de ses textes de genre NGONJERA. La possibilité d'une représentation vivante, voire d'une diffusion télévisée, de ces textes ne sera pas étrangère à leur popularité. Mais comme l'échelon passe de la région et de l'ethnie à la nation des citoyens tanzaniens dans la reprise des éléments

culturels africains, les poètes ne sont plus nécessairement des Swahilis en matière de poésie d'expression swahilie.

Mathias E. Mnyampala, éleveur *gogo*, arraché à son sol et élevé, par la maîtrise de l'anglais et du *kiswahili* écrits, à de hautes fonctions nationales, incarne cet homme nouveau qu'est le citoyen tanzanien. Il est porteur d'une nouvelle identité, construite, nationale et transethnique qui se doit en parallèle d'avoir une assise régionale qui en garantit la solidité. La conservation des mètres classiques, la permanence de la racine que sont les différents genres classiques de la poésie d'expression swahilie, s'accompagnent d'une versatilité régionale, voulue par le pouvoir exécutif, de l'identité ethnique des poètes dont témoigne parfaitement Mnyampala par ailleurs d'origine rurale et profondément attaché à sa région natale. Acteur littéraire et poète de renom issu de l'Ugogo rural, Mathias E. Mnyampala témoigne aussi de cette forme de foi dans le progrès que permet l'éducation du peuple, foi qui est partagée par l'idéologie du socialisme *ujamaa*. Mathias E. Mnyampala exemplifie la versatilité identitaire et en même temps l'excellence de la conservation des mètres classiques d'expression swahilie à l'échelon national et c'est sans doute pour cette raison qu'il reçoit une distinction.

Les Swahilis de Tanzanie ou des autres pays ne sont pas exclus des formes nationales tanzaniennes de la création poétique mais il y a aussi nécessité de démontrer par l'exemple que des auteurs issus d'autres groupes ethniques sont aptes à maîtriser de manière experte les mètres classiques d'expression swahilie. Comme le *kiswahili* est devenu langue nationale, les mètres classiques sont nationalisés et n'appartiennent plus aux seuls Swahilis. C'est une erreur de penser qu'il s'agit d'une guerre cachée de religion. La Tanzanie est une République laïque et la culture nationale qui se contruit en *kiswahili* est *de facto* multi-confessionnelle. L'enjeu n'est pas la reprise, l'accaparement ou le remplacement d'une poésie swahilie islamique par une poésie d'expression swahilie chrétienne mais bien le passage de la poésie des Swahilis à un échelon supérieur, celui de la nation tanzanienne. Certains traits définitoires de cette poésie d'expression swahilie sont conservés et reproduits à l'identique à l'échelon national : les mètres classiques, le lexique et la grammaire parfois non-standard et compénétrés de formes linguistiques des dialectes du Nord du *kiswahili.* D'autres traits, comme les thèmes religieux islamiques, ne le sont pas de manière exclusive et doivent faire l'objet

d'une généralisation et d'une versatilisation qui conservent la notion générale de religion et l'ouvre potentiellement à toutes les pratiques et idéologies que cette notion peut recouvrir à l'échelle d'une nation pluriethnique, multiculturelle et multiconfessionnelle comme la Tanzanie. La nouvelle nation connait en effet, pour ce qui est de ses courants religieux majoritaires, des formes différentes du christianisme, de l'islam, des religions traditionnelles africaines et des religions venues d'Asie à partir du XIXème siècle, principalement du sous-continent indien.

Le mouvement de décrochage de l'ethnie swahilie des genres classiques de la poésie d'expression swahilie a commencé bien avant l'indépendance du Tanganyika en 1961 et la formation de la Tanzanie en 1964 mais c'est à partir de ce moment où le *kiswahili* est « tanzanisé[59] » qu'il convient de le manifester de manière claire et officielle. C'est la démonstration de l'existence d'une poésie nationale d'expression swahilie dont l'une des constances réside dans les formes métriques classiques auparavant réservées aux Swahilis. Les identités ethniques comme religieuses des poètes doivent donc être prouvées dans leur versatilité en parallèle de la conformité stricte aux formes de la métrique classique et de leur commune nationalité tanzanienne. Nous commencons de voir que Mathias E. Mnyampala, qui est catholique, est pris officiellement comme exemple de poète tanzanien. Il a par ailleurs témoigné d'un esprit remarquable de tolérance religieuse et d'ouverture dans ses écrits mais aussi son activité judiciaire. Nous avons vu que, selon son autobiographie, le juge Mathias E. Mnyampala a rendu des décisions pour des musulmans d'ILALA « A » à Dar es Salaam en suivant la loi islamique dans le cadre du droit de la famille. Nous ne disposons pas des modalités d'exercice précises de cette activité. S'agissait-il d'une juridiction administrative dépendant de l'Etat tanzanien ? D'un tribunal islamique indépendant (ce qui est moins probable) ? Par anachronisme, au vu de la situation du monde et du continent africain en 2012, où les affaires religieuses sont politisées et gravement perturbées par des extrémistes, ceci nous apparaîtrait même comme exemplaire d'une volonté de construction et d'unification nationale. Depuis les années 1980, la Tanzanie n'est pas exempte de ces tensions religieuses et politiques, entre chrétiens et musulmans précisément :

« In the 1980s, Tanzania was invaded by Moslem fundamentalism. These was propagated by young people trained outside the country. [...] *They preach publicly*

against the bible, Christian beliefs and call upon the Moslems to liberate themselves from the Christian domination. This reached its climax in 1991 when the situation became explosive. »

(*Cf* Webographie : *The Tanzania Catholic Church* (Eglise catholique de Tanzanie), site internet consulté le 30 juin 2012)

« Dans les années 1980, la Tanzanie fut envahie par le fondamentalisme musulman. Il était diffusé par de jeunes personnes entraînées à l'extérieur du pays. [...] Ils prêchaient en public contre la *Bible*, les croyances chrétiennes et appelaient les musulmans à se libérer de la domination chrétienne. Le paroxysme fut atteint en 1991 quand la situation devint explosive. »

D'après la suite de l'article, qui n'est évidemment pas neutre puisqu'il est émis par l'une des parties au conflit, c'est à dire l'église catholique tanzanienne, la situation a effectivement explosé en 1993. Ce qui est décrit comme une incitation à la haine religieuse a produit des affrontements intercommunautaires et l'arrestation d'éléments extrémistes par les autorités du pays avec un retour précaire au calme.

Dès les années 1960 et la naissance de la Tanzanie, l'activité judiciaire de Mathias E. Mnyampala est harmonieuse avec le projet de construction nationale qui impliquait déjà une lutte contre les tendances religieuses centrifuges par une intégration pluraliste des communautés religieuses. Elle manifeste la versatilisation de l'identité religieuse du juge dans le cas de l'application de la loi religieuse, en l'occurrence la loi islamique de la famille. L'impératif de cohésion nationale est constant en Tanzanie et nécessite la démonstration d'un dialogue inter-religieux rappelant les valeurs communes et la volonté de vivre ensemble. La complexité ethnique, religieuse, sociale ou autre, d'un Etat le fragilise car elle rend possible les discours divisionnistes et les rentes politiques qu'ils confèrent. L'expression de la valeur de l'amour fraternel traverse toute l'œuvre de Mnyampala comme l'un de ses points centraux. C'est une valeur qui a un fondement religieux chez l'auteur et qui en même temps est d'application sociale et politique. L'idéologie de la construction nationale et le politique peuvent compter sur ces parties de l'œuvre qui illustrent la valeur de l'amour fraternel par un dialogue inter-tanzanien. Dans son livre des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « poèmes de sagesse

et palabres poétiques » (*Cf* ROY, M., 2014, Vol. 2), Mathias E. Mnyampala comprend bien cette dimension de l'unité nationale. Le palabre poétique qu'il reconstitue est inter-ethnique, inter-confessionnel. Il démontre principalement, de part son déroulement policé et courtois – sur fond d'un vif conflit d'intérêt et d'un scandale judiciaire et de la formation de deux camps opposés parmi les poètes – et son dénouement heureux que la restauration de l'harmonie est possible entre poètes tanzaniens d'expression swahilie. De même la communauté islamique *(jumuiya ya kiislamu)* – ce n'est pas une confrérie – de l'Ahmadiyya s'oppose depuis sa fondation au XIXème siècle au Pakistan à l'esprit d'intolérance religieuse et y connait des persécutions. En Tanzanie, l'Ahmadiyya s'est trouvée par l'action du Cheikh Kaluta Amri Abedi avoir beaucoup donné à la poésie d'expression swahilie[60] et à la construction nationale tanzanienne au niveau de ses politique linguistique et culturelle fondées sur le *kiswahili*. Elle accueillait dans sa grande mosquée de Dar es Salaam tous les poètes sans distinction de religion ainsi que les pères de l'indépendance qui pouvaient aussi être des poètes. Comme Julius Kambarage Nyerere, Mnyampala était le bienvenu dans cette communauté et le Cheikh Kaluta Amri était son ami intime. Les deux hommes avaient même convenu que celui des deux qui survivrait à l'autre écrirait sa biographie. Mathias E. Mnyampala a tenu sa parole et a rédigé la biographie du Cheikh, restée inédite pendant quarante ans et que notre action à Dodoma a permis de retrouver et particulièrement de réinscrire dans un réseau à l'échelle tanzanienne. Les fils du Cheikh Kaluta Amri Abedi et Charles M. Mnyampala, le fils de Mathias E. Mnyampala, ont alors décidé de faire paraître ce livre sur les presses de l'Ahmadiyya avec un financement communautaire (MNYAMPALA, M., E., 2011). Mathias E. Mnyampala s'inscrivait dans un réseau de poètes – structuré à l'échelle nationale par l'UKUTA – qui étaient d'origines géographiques et de confessions variées à l'échelle de la Tanzanie et témoignaient d'un dialogue national et inter-religieux qui pouvait s'exprimer en vers dans le genre classique SHAIRI, avec le *kiswahili* en partage, la langue officielle de la République Unie de Tanzanie.

c. La médaille de la République Unie de Tanzanie (Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania) le 9 décembre 1994

Le 9 décembre 1994, Mathias E. Mnyampala est promu à un rang supérieur et reçoit à titre posthume du Président de la République Unie de Tanzanie, le *Rais* Ali Hassan Mwinyi, la Médaille de la République Unie de Tanzanie *(Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania)* (*Cf* deuxième annexe njm1994). Le texte qui motive la promotion est plus long que celui de la promotion de 1987 et comporte parfois des imprécisions comme celle de situer l'année de naissance de Mnyampala en 1919. Il y aussi des ambiguïtés de classification dans les genres poétiques : le genre MSISITIZO ou les compositions de type MTIRIRIKO sont présentés comme des « *utenzi* » nouveaux créés par Mathias E. Mnyampala. Le mot *utenzi* dans le texte officiel (*Cf* deuxième annexe njm1994) est à comprendre, non pas dans son sens terminologique qui désigne le genre poétique UTENZI mais dans son sens général « d'ouvrage ». Mais l'interprétation de ce nom comme une désignation d'un genre poétique est possible et pourrait aisément être faite dans ce contexte. D'autant plus que le texte traite d'un genre et d'un type de composition nouveaux. Le texte nous semble donc générer une confusion du fait de l'emploi du mot *utenzi.* Pourtant ces innovations de Mnyampala ne sont absolument pas liées au genre UTENZI mais au genre SHAIRI comme notre système d'analyse métrique permettra de le montrer. Ce qui importe ici est la motivation principale de l'élévation de Mathias E. Mnyampala à cette haute distinction nationale :

« Juhudi zake hizi ni mchango mkubwa kwa Taifa hili na Ulimwengu kwa ujumla katika kukuza lugha ya Kiswahili » (*Cf* deuxième annexe njm1994)

« Ses efforts sont une grande contribution pour cette nation et le monde dans son ensemble au développement de la langue swahilie. »

La langue swahilie est la langue officielle, langue de la construction nationale et les efforts qui viennent la renforcer et la développer sont distingués. Mathias E. Mnyampala a développé la langue poétique en inventant le MSISITIZO et le MTIRIRIKO. Egalement, le texte de la motivation de sa distinction nous apprend que ses efforts se sont concrétisés dans le domaine de la création littéraire par la publication de treize ouvrages en *kiswahili* (le texte remarque qu'il y aurait des ouvrages inédits qui sont ceux que nous

avons retrouvés en 2007 et qui étaient conservés par Charles M. Mnyampala depuis le décès de son père en 1969). Les titres des ouvrages, tous rédigés en *kiswahili,* jugés majeurs au regard de la motivation de la distinction de la Médaille de la République Unie de Tanzanie sont :

- DIWANI YA MNYAMPALA « *diwani* de Mnyampala », une anthologie poétique écrite principalement dans le mètre classique du genre SHAIRI
- VITO VYA HEKIMA « gemmes de sagesse », deux[61] recueils de proverbes
- KISA CHA MRINA ASALI NA WENZAKE « histoire de l'apiculteur et de ses compagnons », une nouvelle
- NGONJERA ZA UKUTA JUZUU I NA II « *ngonjera* de l'UKUTA volume I et II », recueils fondateurs des poèmes du genre nouveau NGONJERA
- UMOJA NI NGOME YETU « l'unité est notre forteresse », un livre que nous n'avons pas retrouvé et qui serait conservé dans les archives du *Chama Cha Mapinduzi* (CCM) « Parti de la Révolution », l'ex-parti unique
- HISTORIA, MILA, NA DESTURI ZA WAGOGO « histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* », un essai ethno-historique (*vide supra*).

Des livres publiés importants manquent dans la liste, comme les deux *tenzi* chrétiens : UTENZI WA INJILI « *utenzi* des Évangiles » et UTENZI WA ZABURI « *utenzi* des *Psaumes* ». WAADHI WA USHAIRI « exhortation poétique », un recueil de poèmes connu et écrit dans un *kiswahili* élégant et raffiné ou MBINU ZA UJAMAA « stratégies du familialisme[62] » manquent également et nous semblent indiquer que la liste proposée est plutôt donnée à titre indicatif de la richesse, de la diversité et de la densité de l'œuvre de Mathias E. Mnyampala. Elle pourrait aussi, pour des raisons relatives au caractère multi-confessionnel de la Tanzanie, ne pas privilégier une religion, en l'occurrence le catholicisme, quant il s'agit de nommer officiellement des titres de livres à l'échelle nationale. A l'exception des thèmes religieux fondamentaux qui traversent toute l'œuvre de Mathias E. Mnyampala, ce sont en effet les traits les plus saillants de son corpus qui sont relevés dans la liste officielle : une activité de composition de

poèmes classiques, la création d'un genre poétique nouveau, le genre NGONJERA, des essais dans des disciplines différentes (histoire, politique), une nouvelle et des ouvrages lexicographiques.

Enfin, la motivation de la promotion de Mnyampala souligne qu'il est l'inventeur du genre NGONJERA qui s'est diffusé dans toute l'Afrique de l'Est :
« Hayati Mathias Mnyampala ni mwandishi mwanzilishi wa NGO[N]JERA [...] *NGONJERA imeenea kwa haraka hapa Afrika Mashariki* [...] *fani hiyo inayotumika sana mashuleni, katika vyombo vya habari na kadhalika imeweza kupenya mpaka vijijini na kuvuka mipaka hadi nchi jirani.* » (*Cf* deuxième annexe njm1994)

« Feu Mathias Mnyampala est l'écrivain initiateur du NGONJERA [...] le NGONJERA s'est répandu rapidement en Afrique de l'Est [...] cette discipline est très utilisée dans les écoles, dans les *media, etc.* Elle a pu pénétrer jusqu'aux villages et traverser les frontières jusqu'aux pays voisins. »

La contribution majeure de Mnyampala au développement de la langue nationale est l'invention du genre NGONJERA qui est, selon le texte signé par le président Ali Hassan Mwinyi un outil de communication et d'éducation remarquable. L'outil est fin et atteint l'échelle très locale du village. Il est aussi puissant et dépasse la portée tanzanienne pour s'installer dans des pays limitrophes. Il est vrai que le nom *gogo « ngonjera* », dont nous avons reconstitué l'étymologie (*Cf* deuxième annexe : Dodoma (2009), Entretiens avec Charles M. Mnyampala) vient désigner au Kenya, en Ouganda et en Tanzanie des épisodes de théâtre populaire filmé et commercial dont les répliques sont en vers. En ces cas télévisés est-africains, le sens du mot *gogo* déterritorialisé est inconnu et l'appelation n'a qu'un usage d'identification d'un type particulier de spectacle. A l'échelle tanzanienne, nous voyons que la portée fine et étendue du genre NGONJERA, sa popularité et son apprentissage dans les écoles vont dans le sens de la volonté de création d'une culture nationale composite, transethnique et swahilophone. La tentation d'employer cet outil à des fins de propagande politique est grande et nous verrons que cette finalité a été revendiquée explicitement par Mathias E. Mnyampala qui s'est engagé au service de la construction nationale tanzanienne dans son volet linguistique, littéraire et socialiste.

Mnyampala est aussi distingué par le texte qui émane de la présidence de la République Unie de Tanzanie comme l'inventeur de « *tenzi* » nouveaux, les MSISITIZO et les MTIRIRIKO. Notre propre système de description formelle de la métrique de la poésie d'expression swahilie nous conduit à penser que ces deux nouveautés sont en fait basées sur les principes et les paramètres du genre classique SHAIRI et non pas UTENZI. Mais ce qui importe ici est que Mnyampala est distingué en raison de son processus créatif *ex materia,* que la matière de départ soit le genre classique UTENZI ou le genre classique SHAIRI. Surtout, c'est un auteur qui a excellé dans la langue swahilie qu'il a contribuée à nationaliser. Cet engagement national n'a pas été uniquement intellectuel ou artistique. Il s'est aussi traduit concrètement dans l'enseignement du *kiswahili* que dispensait Mnyampala aux jeunes tanzaniens dans le cadre de leur service national. Là encore il s'agissait de traduire dans les faits la volonté de nationalisation de la langue swahilie en apprenant le maniement de ses formes les plus fines et techniques aux jeunes, hommes et femmes. La lettre adressée à Mathias E. Mnyampala (en anglais) par le directeur du service national datée de 1966 est explicite : Mathias E . Mnyampala participe à la promotion de la culture nationale en donnant aux jeunes effectuant leur service national des leçons de *kiswahili* de base en *kiswahili* (*Cf* deuxième annexe nsh1, nsh2).

Mathias E. Mnyampala a témoigné avec exemplarité de différentes formes que revêt la nationalisation du *kiswahili* ce qui a pu mener le pouvoir executif à en faire également un symbole de la promotion de la culture nationale. Par son origine sociale et ethnique, Mathias E. Mnyampala a prouvé par l'exemple que tout citoyen tanzanien peut s'élever du fait de la maîtrise de la langue nationale swahilie et recevoir les récompenses économiques et sociales qui accompagnent ce changement de statut. Un simple éleveur du pays *gogo* a pu devenir l'un des poètes majeurs d'expression swahilie du XXème siècle en s'exercant à la maîtrise des formes classiques et de la langue swahilie. Dans ce cas, l'apprentissage de la langue nationale (effectué cependant par Mnyampala à l'époque coloniale) était démontré dans sa *possibilité* c'est à dire dans le cas-limite d'un apprentissage tardif de la langue par un éleveur analphabète non-swahilophone et des suites favorables de cet apprentissage.

La nationalisation est aussi diffusion de la langue officielle et nationale, en ce cas, Mathias E. Mnyampala par ses cours de *kiswahili* – au service national, à l'université – *a fortiori* par ses écrits et du fait de contributions comme l'invention du genre NGONJERA a participé à la diffusion de la langue littéraire et poétique. L'association des poètes tanzaniens UKUTA, qui est organisée de manière centralisée avec des ramifications régionales et locales, avait (et a toujours) pour fonction d'organiser les tournées dans tout le pays de troupes de NGONJERA. C'était une des nombreuses manières de traduire la volonté politique d'une homogénéisation linguistique de la nation swahilophone tanzanienne. Les différents groupes régionaux ethno-linguistiques – qui avaient pu présenter des systèmes divers d'organisations politiques autonomes avant les colonisations – n'étaient pas pris pour cible d'un remplacement par un groupe national unique mais, à l'échelon national, il fallait passer au *kiswahili.* La langue de communication officielle inter-ethnique devait être le *kiswahili* et non pas l'anglais, la langue de l'ex-colonisateur. Dans ce processus de promotion d'une culture nationale swahilophone, Mathias E. Mnyampala a été reconnu du fait principal de son activité littéraire comme un acteur majeur de la « tanzanisation » du *kiswahili.*

d. La création d'une poésie composite d'expression swahilie comme symbole de l'intégration nationale

Mathias E. Mnyampala est profondément un *Mgogo* du centre de la Tanzanie – il n'a jamais renié ses origines – et un *Mtanzania* « un Tanzanien » d'expression swahilie. C'est dans l'Ugogo-même, à l'époque coloniale, que se prépare pour Mnyampala le passage à la nation swahilophone dont personne n'aurait pourtant prédit l'existence et l'identité dans ces années. Mathias E. Mnyampala ne cessera de porter cet enracinement régional et ethnique. En tant que pasteur d'abord qui a vécu et grandi au contact de la terre de l'Ugogo puis en tant qu'intellectuel d'expression swahilie qui exprime son attachement de manière quasi-paradoxale à sa terre dans une autre langue que sa langue maternelle et la langue du pays, le *cigogo.* Il formule cette idée de l'enracinement ethnique – littéralement au niveau des tribus *(makabila)* - de la nation tanzanienne swahilophone

dans l'introduction de sa biographie[63] d'un des plus puissants chef traditionnel des *Wagogo*, le *Mtemi* Mazengo wa Mvumi wa Dodoma :

« Nyumba imara ilijengwa juu ya msingi uliofanywa imara na mafundi hodari na mahiri. Ndivyo vivyo hivyo taifa haliwezi kuundika ikiwa hakuna makabila. Makabila ya nchi ndio msingi wa taifa. » (ROY, M., 2014 : vol.2, annexe mmd1)

« Une maison solide est construite sur une fondation qui a été affermie par d'habiles et ingénieux artisans. Ainsi, il en va exactement de même d'une nation qui ne peut être fondée en l'absence des tribus. Les tribus du pays sont la fondation de la nation [c'est moi qui souligne NDT]. »

En profondeur, la nation tanzanienne est faite des organisations politiques – la fondation *(msingi)* dont parle Mnyampala au singulier – des groupes ethniques *(makabila)* qui sont fédérées au sein de l'organisation politique de niveau supérieur qu'est la République Unie de Tanzanie *(Jamhuri ya Muungano wa Tanzania).* Le fait que le Président Julius Kambarage Nyerere recoive une investiture tribale en Ugogo par le chef traditionnel des *Wagogo*, le *Mtemi* Mazengo wa Mvumi wa Dodoma suite à sa prise de fonction comme président du Tanganyika (1961) puis de la Tanzanie (1964) nous éclaire à ce sujet (*Cf* ROY, M., 2014 : vol.2, annexe mmd_pic1 *et* mmd_pic2). L'ethnie est conservée comme base politique au niveau national mais pas comme base linguistique ou sociale. Le *kiswahili* relève du niveau d'organisation national supérieur qui doit toucher le niveau local. La culture nationale est un échelon conservateur, bien que monolingue et swahilophone, des éléments des cultures locales qui le fondent. Nous comprenons mieux à nouveau pourquoi un processus de création littéraire *ex materia* comme celui de Mnyampala, qui sélectionne, agence et assemble en *kiswahili* des éléments culturels hétérogènes, les modifie parfois mais jamais ne les mélange dans un tout homogène, est retenu comme symbole de la promotion de la culture nationale au travers de la distinction désignée à son auteur. La culture nationale swahilophone est composite, elle ne veut pas oublier les différentes parties qui la composent qui restent identifiables telles quelles. De même la République Unie de Tanzanie repose sur un système fédéral unifié par le *kiswahili* où les lois coutumières propres à chaque région ou groupe ethnique sont plus appliquées que la loi générale qui est d'application

nationale mais reste peu connue à l'exception des grandes zones urbaines. C'est à dire que la République est « légalement divisée » (WOODMAN, G., R. *et al,* 2004 : 224). Cette absence de synthèse fusionnelle rend possible l'intégration de groupes ethno-politiques multiples, différents, qui se sont parfois affrontés réciproquement ou au contraire qui n'avaient jamais entretenu de rapports avant la colonisation. A condition de parler la même langue africaine au sein du même Etat et de développer la conscience d'une appartenance nationale commune. De même cette langue ne doit pas être oublieuse de sa tradition littéraire, même dans ses formes anciennes en dialecte du Nord du *kiswahili,* non-standard et venues de régions du Kenya actuel (principalement l'archipel de Lamu et Mombasa). La construction nationale tanzanienne est un processus intégrateur et donc conservateur qui va du bas vers le haut. Les cultures locales sont préservées dans une sélection de leurs éléments et traduites en *kiswahili* dans leur passage au niveau national. Nous y reviendrons avec l'étude du genre NGONJERA et de ses composantes réagencées par Mathias E. Mnyampala (*Cf* « Processus créatifs et sélection politique des poésies de Mathias E. Mnyampala » *in* ROY, M., 2013b ou 2014, vol.2).

3. L'alphabétisation de 1933

Nous connaissons à présent les grandes réalisations qu'ont connues les carrières juridique et littéraire de Mathias E. Mnyampala ainsi que la brousse du pays *gogo* d'où il est parti de rien quant au *kiswahili* et à l'écrit. Mais que s'est-il passé entre ces deux étapes si contrastée de la même vie ? Où est née l'écriture en *kiswahili* de Mathias E. Mnyampala et dans quelles conditions s'est-elle développée ? Il nous faut pour répondre à ces questions qui concernent la génèse d'une écriture d'expression swahilie revenir aux premières années de la vie de Mathias E. Mnyampala et au texte de son autobiographie inédite, *Maisha ni kugharimia* « la vie est ce que l'on paye pour elle » que son fils Charles M. Mnyampala nous a autorisé à copier en intégralité sur un support numérique (archives Mnyampala (ANM) et deuxième annexe, codes mnk*). Comprendre l'articulation entre les départs modestes de l'Ugogo rural et la période de célébrité poétique à l'échelon national à Dodoma et Dar es Salaam nous mettra aussi sur le chemin d'une meilleure compréhension de la construction nationale tanzanienne.

C’est en 1933 dans l’Ugogo-même, à l’âge de quinze ans, que Mathias E. Mnyampala va apprendre à lire et à écrire dans une école missionnaire située à proximité de ses pâturages :

« Katika mwaka 1933 mwezi Agosti nilitamani shule ambapo wakati huo tuliwasiliwa na mwalimu [m]moja toka Bihawana mission kija kufundisha watoto nyumbani kwa mzengatumbi (mkuu wa kijiji). Nilipofika kutaka kuandikwa shule nilikuwa na udongo kichwani mwangu. Mwalimu alikataa kuniandika kwa sababu nilikuwa mlipaji kodi [...] *»*

(deuxième annexe mnkT7)

« En 1933, au mois d’août j’ai désiré [m’inscrire à NDT] une école où nous était arrivé un maître de la mission de Bihawana. Il était venu pour enseigner aux enfants dans la maison du *mzengatumbi* (le chef du village). Lorsque je suis arrivé pour être inscrit à l’école j’avais de la terre sur ma tête. Le maître refusa de m’inscrire car j’étais déjà redevable de l’impôt [...] »

La mission de Bihawana a été la première mission catholique dans l’Ugogo fondée en 1909 par un Bénédictin, le père Seiler (SPEAR, T. *et al,* 1999 : 155). Un détachement scolaire est donc envoyé depuis cette mission à l’échelle du village. Certains enfants vont pouvoir bénéficier d’une alphabétisation dans un local temporaire, en l’occurrence la maison du chef du village *(mzengatumbi).* Mais l’âge de Mathias E. Mnyampala et sa condition d’homme considéré comme adulte par la société conduisent à une impossibilité d’accueil du jeune pasteur. Il est en effet déjà redevable de l’impôt *(kodi)* et il semblerait que cet enseignement puisse l’empêcher de faire face à ses responsabilités de contribuable en lui prenant de son temps de travail. Mais le jeune analphabète qui est venu la tête couverte de terre comme s’il sortait directement du sol de l’Ugogo et en constituait de manière symbolique une incarnation est mû d’une volonté irrépressible d’apprendre à lire et à écrire.

Mnyampala va alors, selon son autobiographie, décider de venir quand-même chaque jour regarder comment les enfants lisent et retenir par coeur ce qu’il comprend de ses observations. Il accède alors par lui-même à la lecture première. Le maître d’école le remarque et l’autorise enfin à l’intégrer à l’école missionnaire :

« Japokuwa ni hivyo nami sikukata tamaa, nilihudhulia kila siku kukaa pembeni nikiangalia watoto wanavyosoma, nami nakariri moyoni. Kadiri ya wiki moja hivi mwalimu aliniuliza : « mbona wewe unapenda kuja kila siku ? » Nami nilimjibu : « Hapana Mwalimu, napenda kuja kuangalia watoto wanavyosoma. » Akaniambia : « hebu jaribu nawe kusoma. » Basi nilisoma yote yaliyokuwemo humo ubaoni. Kufanya hivyo kulimtia moyo wa kuniandika ili niendelee na masomo yangu. [...]

(deuxième annexe mnkT7)

« En dépit de cela, je ne perdis pas espoir. J'assistai [aux leçons NDT] chaque jour en me tenant de côté tandis que j'observais la façon dont les enfants lisaient. Pour ma part, j'apprenais par coeur. Au bout d'environ une semaine, le maître me demanda : « - Ainsi tu aimes venir tous les jours ? » Et je lui répondis : « - Non maître, j'aime venir pour observer comment les enfants lisent. » Puis il me dit : « - Allons essaye toi de lire ! » Bon, j'ai lu tout ce qu'il y avait sur le tableau. Cette action lui donna envie de m'inscrire afin que je puisses progresser avec mes leçons. »

La première période de résistance du maître n'a été que de courte durée et n'était probablement justifiée que par l'anomalie que pouvait représenter un pasteur *gogo* adulte venu étudier parmi des enfants. Les progrès vont être fulgurants, le jeune Mnyampala est animé du désir de lire pour accéder aux textes religieux qu'il décrit comme une « passion de la religion *(tamaa*[64] *ya Dini) »* :

« Maendeleo yangu yalimfurahisha sana Mwalimu Damiani, tulipofika mwisho wa mwaka ule nilikuwa najisomea vitabu kadha wa kadha, zaidi kitabu cha Esopo na vitabu vya Dini. Nilikuwa nimetamani vikubwa kuendelea na masomo yangu hasa kwa tamaa ya Dini nilipokuwa nikifunzwa na mwalimu na kujisomea vitabu. [...] *»*

(deuxième annexe mnkT7)

« Mes progrés causèrent beaucoup de joie au maître Damiani. Lorsque nous atteignîmes la fin de cette année je lisais par moi-même un certain nombre de livres. Surtout le livre d'Esope et les livres de religion. Je voulais grandement progresser dans les leçons surtout du fait d'une passion de la religion quand le maître m'enseignait ou quand je lisais seul des livres. [...] »

La passion religieuse pousse Mathias E. Mnyampala à persévérer dans l'apprentissage de la lecture qui lui offre l'accès aux textes sacrés qu'il découvre à l'école missionnaire. Nous comprenons mieux, comment le jeune pasteur a pu réussir une entreprise aussi improbable que l'apprentissage de la lecture pour un adulte qui n'est de surcroît pas dans une position sociale qui le lui autorise. Cette affirmation d'une origine religieuse de sa volonté de persévérer dans l'apprentissage de la lecture est de Mnyampala. Ce sont des mots rétrospectifs qu'il nous semble convenir de replacer dans leur contexte. Issus de l'autobiographie inédite que Mnyampala a commencé à écrire à la fin de sa vie, d'une certaine manière ces mots pourraient être une mise en scène ou une représentation de Mnyampala par lui-même. Ils ne peuvent que réinterpréter, avec plus d'une trentaine d'années d'écart, les sentiments et les motivations qui avaient conduit le jeune pasteur analphabète d'alors en 1933 vers l'école missionnaire et ses livres. Mais ces mots trouvent une correspondance manifeste, massive, dans l'ensemble de l'œuvre littéraire de Mnyampala. D'une certaine manière l'affirmation faite par l'auteur d'une passion de jeunesse, d'une passion religieuse qui ne le quittera plus, apporte un éclairage supplémentaire et convergent vers une interprétation théologique de la pensée de Mathias E. Mnyampala. Nous pourrions désigner cette hypothèse par le proverbe d'expression swahilie : « *Mungu Mkazi wa ulimwengu* ; c'est Dieu qui maintient l'univers » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 578). Que ce soit dans sa vision du monde ou sa conception du moteur de la transformation politique, la religion et dieu sont omniprésents dans les textes. L'essence de la réalité se trouve en dieu chez Mnyampala et ceci est lourd de conséquences dans sa façon d'exprimer ses théories esthétique ou politique. Dans des textes qui ne sont pas à vocation religieuse comme ses textes politiques mis au service de la construction nationale tanzanienne, dieu à nouveau transparaît et se trouve après analyse *(vide infra)* au fondement des choses comme la causalité première du monde. Que ces textes politiques politiques soient en vers comme les NGONJERA (MNYAMPALA, M., E., 1970 et 1971) ou en prose comme son essai sur la déclaration d'Arusha de 1967 (MNYAMPALA, M., E., inédit, *AZIMIO LA ARUSHA NA MAANDIKO MATAKATIFU* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures »), l'horizon théologique de l'interprétation de l'œuvre nous semble au sens strict indépassable. C'est à dire que le religieux se trouve être en fait à la base du politique dans ces œuvres. Le politique est alors écarté en réalité ou mis en position subalterne vis-à-vis du religieux

qui dépeint la trame fondamentale du monde. Mnyampala s'engage en politique parce qu'il voit dans le socialisme *ujamaa* et la déclaration d'Arusha une correspondance avec l'idéal religieux de l'égalité et de la justice *(*même nom '*usawa'* en *kiswahili)* sur terre. Ce glissement du politique vers le religieux conduit à l'expression d'une singularité de cette œuvre politique de Mathias E. Mnyampala où la déclaration d'Arusha est reprise en une annonce quasi-apostolique. Nous verrons l'accueil qui lui sera réservé par le politique en la personne de son ami Julius Kambarage Nyerere, le premier président tanzanien *(Cf* « Religion et politique » *in* ROY, M., 2013b ou 2014, vol.2). Cette œuvre n'est pas une œuvre politique. Comme Mnyampala, Nyerere est de confession catholique et croyant mais il saura faire la part entre le politique et le religieux. Chez Mnyampala, l'engagement politique est complet mais sa pensée du réel – telle que nous la lisons dans les textes – est fondée en dieu. La reconnaissance faite par Mnyampala de son rapport à la religion et à l'écriture dans son autobiographie nous permet de renforcer notre compréhension de son œuvre dense. Mnyampala l'a écrit du monde mais nous pensons pouvoir étendre le constat à son œuvre complexe. Il n'y a qu'un seul absolu en leur sein, c'est dieu. Et le reste, quel qu'il soit, est un mirage insaisissable, de nature changeante et imprévisible. Dans ce chaos, la boussole est dans la religion, même dans les affaires politiques :

> « Le monde n'est pas faible, il torture les calomniateurs,
>
> Il fait tomber les glorieux, il est fondu avec un four,
>
> C'est un changement perpétuel, comme les robes des dames,
>
> Le monde est un mirage, il brille et disparaît.[65]
>
> [...]
>
> En définitive la perfection, celui qui l'apporte est le Seigneur,
>
> Notre Bienfaiteur le Très Doux, notre Créateur le Chéri,

Ce qu'il veut est juste, ne me contredit pas mon ami,

Le monde est un mirage, il brille et disparaît.[66] »

Extrait[67] de *ULIMWENGU NI SARABI* « le monde est un mirage » (MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116)

La passion religieuse va arracher le jeune homme aux pâturages de l'Ugogo et à sa destinée de pasteur. Il va devenir lui-même un maître de religion *(mwalimu wa Dini)* à la mission catholique de Bahi où il part compléter ses enseignements en 1934 (deuxième annexe mnkT7).

Le fait que Mnyampala décide de quitter sa femme et sa famille ne nous semble pas étranger à la façon dont il nous a présenté l'âpreté qui faisait son quotidien, particulièrement l'inimitié qu'il ressent de la part de son père en son jeune âge. Il n'est pas retenu auprès des siens ce qui lui permettra de parcourir tout l'Ugogo ou de s'installer dans d'autres régions du Tanganyika, dans la ville de Dar es Salaam sur la côte de l'océan indien ou à Mpanda dans l'Ouest. Il se séparera également de cette épouse que son père lui a donné par l'intermédiaire de la dot et dont le nom n'est pas même écrit dans l'autobiographie tandis que le mariage est évoqué. D'une autre, il tombera amoureux quand il fera plus tard la connaissance d'une femme qui lui ressemble, la femme poète de Dodoma, Mary Mangwela qui lui donnera trois enfants : Aloys, Edward et Charles. Singulièrement, l'autobiographie ne mentionne pas non plus l'existence de ces êtres chers. Son projet n'est pas intimiste, nous y reviendrons. Sur le plan de la métrique poétique et de la langue d'écriture, Mnyampala n'aura pas usé du *cigogo* pour rentrer dans des rapports amicaux avec ses pairs qui écrivent comme lui des poésies en *kiswahili* et proviennent de toutes les régions du Tanganyika. Pour des raisons différentes, ces poètes ne sont pas retenus par leurs régions d'origine qui composeront le Tanganyika (1961) puis la Tanzanie (1964) indépendants. La nouvelle culture nationale d'expression swahilie pourra se fonder sur une sélection, une traduction et un réagencement des éléments culturels issus de ces régions à condition que les poètes se sentent libres de se porter à l'échelon national. Aussi, bien que Mathias E. Mnyampala a manifesté plusieurs fois son attachement à l'Ugogo et s'est même fait un historien reconnu de cette région. Bien qu'il a pris parti implicitement pour l'Ugogo politique[68]

dans son histoire des *Wagogo*. Mnyampala n'écrit pas dans sa langue maternelle, le *cigogo,* mais en *kiswahili* qui avant d'être la langue de la construction nationale tanzanienne a été la langue des administrations coloniales allemande (1885-1919) puis britannique (1919-1961) du Tanganyika.

L'aversion que Mnyampala a ressenti pour son père et sans doute la souffrance de ne pas être aimé est à comparer avec la passion qu'il se découvre pour la religion. En l'absence d'amour paternel et devant une telle attraction, qu'est-ce qui aurait pu retenir le jeune Mathias de se lancer dans le nouvel espace géographique et spirituel que lui offrait la maîtrise de l'écrit et la lecture de la *Bible* ? Plus tard, les dialogues poétiques écrits en vers d'expression swahilie échangés entre poètes et animés par une éthique de l'amour fraternel viendront aussi combler le manque originel de l'amour paternel de Mathias E. Mnyampala.

Mais avant cette découverte de la religion par les écrits bibliques, il a bien fallu une raison à ce que Mnyampala désire s'inscrire à l'école. Pourquoi l'avait-elle attiré ? L'autobiographie ne nous en parle pas. Mnyampala y était-il venu chercher une promotion ou une consolation ? C'est en tout cas le résultat car il va être projeté – du fait de ce premier apprentissage très réussi – dans des sphères inespérées et inaccessibles pour un pasteur analphabète. Mnyampala fait immédiatement montre d'un don pour l'apprentissage de l'écriture. L'écrit, au départ, est accessoire mais il est une condition *sine qua non* de l'expression de la passion religieuse de Mathias E. Mnyampala. Mnyampala appartient à ces premières générations de convertis de l'Ugogo qui ont accédé à la religion par l'alphabétisation. M. P. Magomba parle en ce cas précis de « kusoma *Christians »* ou « chrétiens *kusoma ».* Ces chrétiens *kusoma* ou chrétiens de lecture[69] ont été alphabétisés par les textes religieux du fait de l'effort scolaire des missions chrétiennes où la *Bible* était un élément essentiel de l'apprentissage et parfois le seul matériel pédagogique (MAGOMBA, M., P., 2004 : 110 *sq*). De même, nous avons vu que le jeune Mathias E. Mnyampala, alors qu'il ne s'intéresse pas encore aux livres, appelle *« wasomaji »,* c'est à dire les « lecteurs », les catéchumènes de la mission voisine qu'il côtoit près du fleuve lorsqu'il vient abreuver ses animaux (MNYAMPALA, M., E., 2013 : 6). L'écrit, chez Mathias E. Mnyampala est initialement une affaire de

religion et un intermédiaire qui assouvit et entretient sa passion de la religion *(tamaa ya Dini)*.

Mathias E. Mnyampala apprend en lisant des livres religieux surtout et les fables d'Esope. Mais l'autobiographie reste muette sur l'identité de la langue d'alphabétisation utilisée en 1933 par la mission catholique de Bihawana. Cela n'a pas été une langue européenne car les missions chrétiennes fondaient leur choix de la langue d'alphabétisation et du culte sur un principe de traduction des écritures en langues locales. Etait-ce alors le *kiswahili,* la grande langue véhiculaire, ou le *cigogo,* la langue du pays-même ? Les premières évangélisations et alphabétisations ont suivi la tendance à utiliser la *lingua franca* qu'était le *kiswahili* au XIXème siècle. Le livre de la Genèse est publié pour la première fois par Johann Ludwig Krapf en 1847 dans le dialecte swahili *kimvita* de Mombasa. Entre 1868 et 1872, l'évêque Steere traduit dans un autre dialecte swahili, le *kiunguja* de Zanzibar qui allait fournir la base du *kiswahili sanifu* (standard), les livres de Ruth, Jonas et l'évangile de Luc (MAGOMBA, M., P., 2004 : 76). La traduction de l'ancien et du nouveau testament est achevée en 1895 pour le *kiunguja* (Zanzibar) et 1914 pour le *kimvita* (Mombasa) (MAGOMBA, M., P., 2004 : 78). Dans l'Ugogo, les enseignements débutent en *kiswahili* en 1878 pour les missions de la *Church Missionary Society* (CMS) – la société missionnaire de l'église anglicane. En 1899, une version du nouveau testament est publiée en *cigogo.* Alors le *cigogo* remplace le *kiswahili* comme langue d'alphabétisation par la traduction des écritures au sein des écoles bibliques de la CMS (MAGOMBA, M., P., 2004 : 100).

Dans le cas des missions catholiques, en particulier celle de Bihawana, nous lisons dans le livre de Spear et Kimambo sur l'histoire du christianisme en Afrique de l'est que ces missions ont utilisé la langue de l'administration coloniale allemande du Tanganyika, c'est à dire le *kiswahili,* pour leurs enseignements :

« It wasn't just the colonial government that imposed Swahili as the language of administration on Tanganyika. Missions found it enormously more fruitful to concentrate on Swahili as the language of worship. While Bibles, other religious writings and primers were prepared in the Gogo language, Catholic missions in Gogo used Swahili from the first as the language of worship. The CMS mission, however, continued to use the Gogo

language in worship in spite of the insistence of the German government after 1904 that Swahili become the language of education. »

(SPEAR, T. *et al,* 1999 : 163)

« Ce n'est pas seulement le gouvernement colonial qui a imposé le *kiswahili* comme la langue de l'administration au Tanganyika. Les missions trouvaient beaucoup plus fructueux de se concentrer sur le *kiswahili* comme la langue du culte. Tandis que des bibles, d'autres écrits religieux et des manuels avaient été préparés en *cigogo,* les missions catholiques de l'Ugogo utilisèrent le *kiswahili* dès le début comme langue du culte. La mission CMS, cependant, a continué a utilisé le *cigogo* dans le culte en dépit de l'insistance du gouvernement allemand après 1904 à ce que le *kiswahili* devienne la langue de l'éducation. »

D'après ce passage, les missions catholiques de l'Ugogo se sont basées au début du XX[ème] siècle sur le *kiswahili* comme langue du culte. Elles rejoignaient en cela les politiques éducative et administrative coloniales allemandes qui privilégiaient le *kiswahili*. La mission de Bihawana a été fondée en 1909 et s'est donc appuyée sur le *kiswahili.* Mais que s'est-il passé après 1919 au moment du passage du Tanganyika à une administration sous mandat britannique confié par la société des nations ? Mnyampala se forme en 1933. La mission de Bihawana a t-elle continué son alphabétisation en *kiswahili ?* Quelle est la première langue que Mathias E. Mnyampala a su lire et écrire à la mission ? Nous ne le savons pas avec certitude. Nous voyons que les missions anglicanes de la CMS avaient pu s'affranchir de la recommandation coloniale allemande et qu'elles enseignaient dans la langue-même de l'Ugogo. C'était d'ailleurs, sur le plan de l'efficacité de la communication une décision logique que d'enseigner dans la langue maternelle des catéchumènes. Le fait que les missions catholiques n'aient pas pris cette décision alors que c'était manifestement possible en pratique pourrait nous indiquer que le choix du *kiswahili* était un choix souverain des missions catholiques. C'est à dire qu'elles n'auraient pas obéi aux recommandations du gouvernement colonial allemand qui avait besoin d'imposer le *kiswahili* qu'il avait choisi en s'appuyant, si possible, sur des synergies avec les activités missionnaires. Le choix des missions catholiques aurait pu être un choix convergent, mais indépendant, d'avec le choix de l'administration

allemande. Dans ce cas, à la disparition de cette administration en 1919, les raisons de choisir le *kiswahili* comme langue du culte et d'alphabétisation auraient pu se maintenir. Le caractère « fructueux » du choix du *kiswahili* comme langue du culte n'est pas détaillé dans ses justifications du point de vue des missionnaires catholiques dans le livre de Spear et Kimambo. Dans cette hypothèse où les missions catholiques auraient persévéré dans leur choix propre, le jeune Mathias aurait été alphabétisé en *kiswahili.* Mais l'hypothèse naturelle d'une alphabétisation en *cigogo* n'est nullement exclue. Nous avons posé la question à son fils Charles M. Mnyampala qui est bien informé et conserve la mémoire de son père mais il ne sait pas non plus. Cette question est importante sur le plan de l'histoire de l'écriture de Mathias E. Mnyampala et il faudrait consulter les archives de la mission de Bihawana pour y répondre éventuellement. A condition de trouver les bons interlocuteurs et que ces archives existent. Nous n'avons pas eu l'occasion de le vérifier. A lire de manière littérale le texte de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, nous savons que c'est à l'école missionnaire qu'il a appris à lire et à écrire et que l'écrit a d'abord été pour lui un puissant intermédiaire de sa passion de la religion.

4. L'écriture journalistique en 1942 dans *Mambo Leo*

A la treizième page de son autobiographie (deuxième annexe mnkT13) pourtant Mathias E. Mnyampala se fait descriptif de son apprentissage par l'écrit des langues anglaise et arabe. Il précise qu'il peut lire le *Coran*, comprendre et répondre à une lettre écrite en *kiswahili* à l'aide de l'alphabet arabe. En ce qui concerne le *kiswahili,* mais dans sa version romanisée, Mnyampala nous apprend qu'il écrit dans *Mambo leo* « les affaires aujourd'hui » qui est un journal qui dépend du bureau de l'information de l'administration coloniale britannique. la langue d'écriture de ce journal qui vise un public africain à l'échelle du Tanganyika est logiquement la langue véhiculaire swahilie (STURM, M., 1998 : 90) qui touche le plus grand nombre sans nécessiter une édition propre à chaque région et chaque groupe ethno-linguistique. A quelle date Mnyampala écrit-il en *kiswahili* pour la première fois ? C'est difficile à comprendre car il faut interpréter un texte court et elliptique issu de l'autobiographie de l'auteur. Le récit autobiographique est situé en 1942 en tête de la section où apparait ce texte. En même

temps, parlant de cette activité spécifique de « l'écriture » *(uandikaji)* journalistique, Mnyampala localise précisément son apprentissage à Kinyambwa en 1938 :

« *Tarehe moja Januari, 1942 nilihamishwa toka Hombola nilikokuwa Karani wa Baraza nilihamishwa Makutupora kwa Mtemi Chitindi. Wakati huo nilishika vitabu vya nchi mbili.* [...] *Wakati huo nikawa na sifa nyingine vile vile uandikaji wa Gazeti la Mambo Leo, kama habari za miji na maongezi. Uandikaji huo nilianzia Kinyambwa mnamo mwaka 1938 nilikojifunzia. »*

(deuxième annexe mnkT13)

« En date du premier janvier 1942 je fus muté de Hombola où j'étais le secrétaire du conseil [du *Mtemi* ou chef traditionnel local NDT] je fus muté à Makutupora auprès du *Mtemi* Chitindi. A ce moment j'avais pris les livres de deux pays. [...] A partir de ce moment [en 1942 NDT] j'eu une autre qualité, celle de l'écriture du journal *Mambo Leo,* dans les nouvelles des villes et les débats. Cette écriture je l'avais commencée à Kinyambwa en l'année 1938 où je l'avais apprise. »

Pour ce passage de l'autobiographie où Mathias E. Mnyampala parle précisément de son « écriture » *(uandikaji),* il ne précise pas, comme c'était le cas dans le récit de son alphabétisation en 1933, de quelle langue il s'agit. Il a pourtant donné dans cette même partie des détails sur d'autres langues périphériques voire absentes de son œuvre, l'anglais et l'arabe. Par chance, nous savons avec certitude que le journal *Mambo Leo* était rédigé en *kiswahili* (STURM, M., 1998 : 59 *et* 90 et les numéros que nous avons retrouvé : deuxième annexe gml1, gml2, gml3, gml4) . Mathias E. Mnyampala écrit donc en *kiswahili* des articles de journaux à teneur informative dès 1942. Ce journal publie aussi des poèmes en vers classiques d'expression swahilie et c'est probablement dans ses lignes que le poète va – au moins en partie – se former au début des années 1940.

Dans un document resté inédit intitulé *Hazina ya Washairi* « le trésor des poètes », Mathias E. Mnyampala reconstitue en 1966 des palabres poétiques qui se sont déroulés entre poètes d'expression swahilie dans des journaux, dont *Mambo Leo,* par publications interposées. L'un de ces palabres, qui concerne la perte et la signification d'une amulette magique à cent shillings *(Hirizi ya Shillingi Mia)*, très forte somme à

l'époque, débute par un poème publié en 1935 dans *Mambo leo* par Sheikh Mzee Waziri (Kijana) un auteur de Tanga (ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe hywa1). En plus de l'écriture journalistique qu'il pratique, Mathias E. Mnyampala observerait dans *Mambo Leo* en tant qu'acteur de premier plan puisqu'il y contribue par des articles, le dialogue entre poètes basé sur la poésie d'expression swahilie classique et l'écriture de poèmes en réponse. L'écriture poétique de Mnyampala comme l'invention du genre NGONJERA (des dialogues de théatre en vers) se prépare donc à l'époque de sa formation coloniale tout comme son choix de sa langue d'écriture qui est aussi celle de l'administration. En ce qui concerne l'écriture journalistique apprise en 1938, nous pouvons supposer qu'il l'a fait en *kiswahili* car il s'agissait ensuite d'écrire des articles dans cette langue. Ainsi, nous avons une indication de ce que Mathias E. Mnyampala serait passé du stade de l'alphabétisation à celui de l'apprentissage de la rédaction en *kiswahili* en l'espace d'à peine cinq ans. Ce délai réduit, associé à la connaissance de la politique linguistique pro-swahili en vigueur dans les missions catholiques du début du XXème siècle que nous tirons de Spear et Kimambo (SPEAR, T. *et al,* 1999 : 163) pourraient indiquer que Mathias E. Mnyampala a été alphabétisé en *kiswahili* dès 1933 à l'école de la mission de Bihawana. De manière plus indirecte, un argument de plus en faveur de cette hypothèse est que les deux adaptations de la *Bible* qu'a composées Mathias E. Mnyampala sont écrites en *kiswahili* et non en *cigogo.* il s'agit de l'*Utenzi wa Zaburi* « *Utenzi* des *Psaumes* » (MNYAMPALA, M., E., *c*.1965) et de l'*Utenzi wa Injili Takatifu* « *Utenzi* des *Saints Evangiles* » (MNYAMPALA, M., E., *c*.1967). Le *kiswahili* est aussi la langue de l'église catholique à ce moment pour Mnyampala mais aussi pour ses éditeurs, les Bénédictins de la mission de Ndanda. L'affirmation de l'alphabétisation de Mnyampala en *kiswahili* est fondée sur plusieurs hypothèses mais il nous semble vraisemblable qu'un délai de cinq ans aurait été court pour qu'un jeune homme alphabétisé en *cigogo* puisse ensuite faire l'apprentissage du *kiswahili* au point de pouvoir écrire des articles acceptés dans un journal. Il est plus économique de supposer une alphabétisation première en *kiswahili* puis une progression dans cette même langue plutôt qu'une théorie à deux niveaux : le *cigogo* de base pour l'alphabétisation avec la lecture de la *Bible* en *cigogo* puis l'apprentissage du *kiswahili* écrit journalistique. Si la découverte de l'écriture en *kiswahili* est liée à la mission catholique de Bihawana, alors le lien fondamental que Mnyampala fait entre religion et écriture s'enrichirait d'un lien avec le

kiswahili. Ce qui serait riche de sens dans l'interprétation de son activité politique, littéraire ou non, car elle nous ramènerait alors à la religion, à l'écriture et au *kiswahili* de manière simultanée et indifférenciée. Il nous semble par ailleurs saillant dans son œuvre que la notion de dieu et la religion sont omniprésentes.

En ce qui concerne 1938, et *a fortiori* 1942, nous savons que Mathias E. Mnyampala écrit en *kiswahili* dans un journal contrôlé et publié par l'administration coloniale britannique. Le journal basé à Dar es Salaam recueillait les contributions des auteurs d'expression swahilie rédigeant depuis toute l'étendue du territoire de l'Afrique de l'est anglaise. Selon le texte de son autobiographie inédite, la première mention d'une écriture d'expression swahilie propre à Mnyampala figure avec le récit de l'écriture des articles dans ce journal *Mambo Leo* « les affaires aujourd'hui ». L'administration trouvait des *media* aptes à servir ses visées politiques par le truchement du *kiswahili* qui était favorisé pour toucher un lectorat africain :

« Les nouvelles étaient sélectionnées par le personnel du département de l'éducation conformément aux recommandations gouvernementales. L'une d'elle était la promotion du *kiswahili* comme langue d'enseignement dans les écoles primaires »

(STURM, M., 1998, pp 51-52)

Nous ne pouvons que supposer que par-delà cette visée éducative et cette promotion coloniale du *kiswahili* comme langue du Tanganyika[70], d'autres directives politiques étaient appliquées. Parmi elles, faire la promotion de la Couronne et de l'empire britannique ou de manière plus générale diffuser la connaissance de l'idéologie coloniale qui justifiait le caractère nécessaire de la présence européenne auprès des Africains. Lors de nos séjours à Dar es Salaam en 2010, nous avons pu retrouver les locaux de l'UKUTA, l'association nationale des poètes dont Mnyampala avait été le président jusqu'en 1966. L'UKUTA existe toujours sur le boulevard Bibi Titi Mohamed non loin de la mosquée centrale de l'Ahmadiyya. Il y avait là, des archives conservées en vrac, dont de nombreux exemplaires de *Mambo Leo* qui attendaient d'être triés par des étudiants de l'université de Dar es Salaam (UDSM) tandis que leurs pages jaunies, noircies, tombaient en poussière et étaient la proie des insectes. Le président de l'UKUTA, Mzee Sihiyana nous a autorisé à copier sur un support numérique les documents qui nous

intéressaient et que nous avons pu retrouver de manière aléatoire et non-exhaustive. Ces journaux étaient là, au siège de l'association nationale des poètes, car ils contiennent de très nombreux poèmes dans leurs pages. Mais il nous faut bien resituer ces poèmes dans le contexte de la ligne éditoriale du journal et de son mode de production afin d'entrapercevoir les limites que devaient renconter les poètes et la signification de leur sélection par le journal. La une du numéro d'avril 1952 de *Mambo Leo* nous semble sur le plan symbolique très révélatrice de la ligne éditoriale d'alors (deuxième annexe gml1). Un grand portrait de la belle reine Elizabeth II est accompagné d'une courte présentation biographique en *kiswahili.* Les sujets tanganyikais de la Couronne recoivent une information au sujet de leur reine. Le titre du journal : « *KUFUNGULIWA KWA MITAMBO YA NGUVU ZA KIUMEME KATIKA MJI WA MOROGORO* » ; « OUVERTURE DE LA CENTRALE ELECTRIQUE DANS LA VILLE DE MOROGORO » introduit le discours officiel, en *kiswahili,* du gouverneur du Tanganyika, Sir Edward Twining qui annonce le programme d'électrification complète des villes du Tanganyika et la mise en place de l'éclairage public. C'est une qualité de la colonisation qui est promue ici, à savoir le développement des infrastructures et de la qualité de vie des populations. Ce discours veut prouver aux lecteurs, qui achètent par ailleurs volontairement le journal, la dimension de progrès matériel qui accompagne la présence britannique. Certains évènements, comme la révolte Mau Mau du Kenya qui prend place entre 1952 et 1960 et se trouve être une réelle rebellion des colonisés (principalement des Kikuyus) contre la colonisation de peuplement britannique qui les a dépossédés de leurs terres doivent faire l'objet d'une introduction et d'une explication auprès du lecteur tanzanien. Il ne s'agit pas de donner le détail des opérations militaires victorieuses de répression de ce mouvement qui ont pu faire appel à des bombardements aériens (VEUTHEY, M., 1976 : 159) sur des villages considérés comme favorables aux rebelles. Ces atrocités s'accompagnant d'arrestations et de détentions arbitraires à grande échelle. Les rebelles Mau Mau sont internés dans des camps de détention (KARIUKI, J., M., 1975). En cela ces méthodes rejoignent la doctrine de la « guerre révolutionnaire » ou de contre-insurrection appliquée dans les colonies d'autres métropoles pour la répression coloniale (DELTOMBE, T. *et al,* 2011 : pp 12-14). Au Cameroun par exemple, entre autres opérations, les têtes décapitées des nationalistes (DELTOMBE, T. *et al,* 2011 : pp 434-455 *et* cahier central) sont fichées sur

des piques et exposées tandis que les bombes qui détruisent des villages kikuyus font leur lot de morts au Kenya, environ à la même époque dans les années 1950. *Mambo Leo* ne posera pas de manière argumentée la question de la qualification juridique de ces actes répressifs mais en fournit une justification. Nous lisons cette autre version dans un article en une de l'édition du journal d'octobre 1953 :

« ***MAU MAU NI NINI ?***

Mau Mau ni kukata watoto nusu kwa nusu, mwili na miguu mbalimbali.

Mau Mau ni kuwafunga wanadamu mikono na miguu na kuwatupa motoni wafe.

Mau Mau ni kukata miguu ama kuitoa utumbo mifugo, ipate kufa kwa taabu. Hii ndiyo Mau Mau. [...]

Mau Mau ni chama cha siri. Kusudi lake ni kuvunja utawala wote wa Serikali huko Kenya wakuu wa chama wakatawale. Wanachama ni baadhi ya Wakikuyu – baadhi tu – Wakikuyu walio watu wa dini na wengine pia wamepigana na Mau Mau kutoka mwanzo.

Viongozi wa Mau Mau huwa[ap]isha wafuasi wao kiapo cha [kuwa]ua Wazungu, ili kuwafukuza [n]chini. Lakini ni Waafrika [w]aliouawa zaidi na Mau Mau [...]

*ni lazima Mau Mau [wa]**pondwe kama nyoka.** Hao [wa]ngetawala ni dhahiri utawala ungekuwa wa ukatili* [...] »

Article à la une de *Mambo Leo* n°549 d'octobre 1953 (deuxième annexe gml2)

« **QU'EST-CE QUE LE MAU MAU ?**

Le Mau Mau c'est couper les enfants en deux, le corps et les jambes démembrés.

Le Mau Mau c'est attacher les pieds et les mains d'êtres humains et les jeter dans le feu pour qu'ils meurent.

Le Mau Mau c'est couper les pattes ou éventrer le bétail, pour qu'il meure avec peine. Voici ce qu'est le Mau Mau. [...]

Le Mau Mau est une société secrète. Son intention est de briser le pouvoir du gouvernement du Kenya afin que les chefs de cette secte prennent le pouvoir. Parmi ses membres certains sont des Kikuyus – certains seulement – les Kikuyus qui croient en Dieu [littéralement : les gens de religion NDT] et d'autres également ont combattu le Mau Mau depuis le départ.

Les dirigeants du Mau Mau font prêter le serment à leurs partisans de tuer des Occidentaux, afin de les chasser du pays. Mais ce sont les Africains qui ont été le plus tués par le Mau Mau. [...]

il faut **écraser comme un serpent** le Mau Mau. Si ces gens venaient au pouvoir il est clair que ce serait un joug cruel [...] »

C'est aussi l'utilité du journal *Mambo Leo* que de pouvoir façonner l'opinion de son lectorat africain par l'intermédiaire du *kiswahili.* L'article se veut pédagogique et adapté à un imaginaire rural africain. Mais peut-être le lectorat n'est-il pas aussi naïf que cette tentative de manipulation et de désinformation ne le laisse supposer de par son style simple et manichéen ? Il est très ironique – au regard des méthodes de contre-terrorisme qui ont été employées de manière radicale par l'administration – de ne souligner que la seule « cruauté » *(ukatili)* des Mau Mau. Le mouvement Mau Mau est diabolisé dans la description métaphorique de sa barbarie. Contre l'humanité, ses crimes portent la marque du mal fait à dessein et de manière particulière ce qui est le signe de la sorcellerie qui se cache derrière ces crimes atroces. Le mouvement est présenté en *kiswahili* comme une « société secrète » dont la principale caractéristique est de tuer et de vouloir s'emparer du pouvoir. Combattre ce mouvement est une évidence, un réflexe

d'autodéfense et une lutte du bien contre le mal. Ce pourquoi les Kikuyus qui croient en dieu eux-mêmes s'y sont opposés. Face au démon tous les moyens sont bons pour vaincre. L'appel à l'écrasement de ce mouvement « comme un serpent », tout en voulant être inscrit dans un imaginaire africain est sans doute plus une justification de la répression qui a lieu contre les Mau Mau – un contre feu – qu'un réel appel à la mobilisation des lecteurs contre ce mouvement. Avec pour justification finale, le maintien de « la paix et du progrés », « *amani na maendeleo* » (deuxième annexe gml2),qui sont les acquis que protège et défend l'administration. L'article n'est pas signé. Le journal se fait propagande ici mais il peut aussi tenter de banaliser la violence quotidienne des rapports entre colonisés et colonisateurs. Dans un autre numéro daté de juillet 1954, un dessin « humoristique » (deuxième annexe gml4) montre sur les quatre cases d'une bande-dessinée située en pied de page un jardinier noir qui arrose les fleurs devant la porte de la maison d'un homme blanc vêtu d'un uniforme colonial. Pour une raison difficile pour nous à saisir car l'exemplaire du journal est abimé, le colon sort de la maison l'air furieux avec une matraque à la main et poursuit le jardinier qui a déjà pris la fuite. Le lecteur africain de *Mambo Leo* rit-il à l'époque de bon coeur de cette représentation bon enfant de la violence ? Que signifie ce dessin dans un journal où tout est contrôlé par l'administration et qu'elle destine à des lecteurs africains ? Que certains colons sont violents mais que c'est inévitable ? Qu'il est normal de se soumettre et d'obéir à son patron ? Qu'il faut bien faire son travail ? En tout état de cause, face à la violence physique du colon, le dessin ne montre pas le jardinier dans la possibilité d'exercer un droit de légitime défense. Au-dessus de la bande-dessinée dont nous avons signalé l'existence, tout l'espace de la page est occupé par des poèmes rédigés dans le genre classique SHAIRI. Certains traitent de la vie courante. Le poème de Y. Harun Rashid d'Ifunga dans la région de Dodoma apporte quant à lui, dans une position très favorable à l'administration, un possible éclairage du sens de cette bande-dessinée. Car nous le rappelons, rien n'est du au hasard dans la confection de la maquette de ce journal par le département des relations publiques qui dépend du bureau de l'information.

Nous citons l'une des strophes/*beti* de son poème intitulé SERIKALI HULETA AMANI « le gouvernement est source de paix » :

« Sir Edward Gavana wetu, mlinzi wa Tanganyika,

Usiwe nyuma yetu, kwani tutahangaika,

Bwana uwe mbele yetu, wewe ndiwe msifika,

Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani. »

Extrait de SERIKALI HULETA AMANI, Y. Harun Rashid (1954) (deuxième annexe gml4)

« Sir Edward notre gouverneur, le protecteur du Tanganyika,

Ne nous laisses pas, car nous aurons des problèmes,

Patron sois à nos côtés, c'est toi qui est digne de louange,

Uvinza ces temps-ci, est un hâvre de paix. »

C'est le même argument de la paix coloniale de la même officine de propagande qui revient chez ce poète soumis. Comme dans le cas du mouvement Mau Mau présenté par *Mambo Leo*, les Africains, si l'administration britannique les laissait seuls, basculeraient dans des spirales incontrôlables de violences et un chaos indescriptible. La colonisation a apporté la « paix » *(amani)* à l'Afrique. N'a-t-elle d'ailleurs pas commencé par libérer les esclaves du joug du sultan de Zanzibar ? Y. Harun Rashid reproduit donc une justification classique de toute entreprise coloniale. A savoir que les populations locales ne sont pas capables de se gouverner elles-mêmes et que de le faire pour elles, c'est les protéger dans leur intérêt. Le gouverneur Edward qui est le « protecteur du Tanganyika » *(mlinzi wa Tanganyika)* fait son devoir avec la reconnaissance poétique d'Y. Harun Rashid. C'est donc la colonisation, bienveillante et source de paix, ou le chaos. La violence et l'injustice du système sont le prix à payer pour éviter de sombrer dans la violence africaine qui serait autrement plus mortifère.

Et le poète d'en appeler à dieu pour conclure sur ce dernier vers :

« Mola aendeleze, serikali yetu njema. » (deuxième annexe gml4)

« Que le Seigneur maintienne, notre bon gouvernement. »

Le journal fera l'objet d'un appel au boycott en 1958 par Julius K. Nyerere alors secrétaire de la *Tanganyika African National Union* (TANU) « Union africaine nationale du Tanganyika » (STURMER, M., 1998 : 67). Mais ce journal payant qui parut de 1923 à 1963 était populaire et rédigé par des Africains. *Mambo Leo* avait le plus fort tirage. Ses éditions présentaient également des nouvelles locales, des articles à visée éducative, des offres d'emploi et des pages réservées à la poésie classique d'expression swahilie. Dont les dialogues en vers que reconstituera plus tard Mnyampala avant d'inventer – en partie sur leur base – le genre NGONJERA dont la visée première est clairement postcoloniale et engagée dans la construction par le *kiswahili* de la nouvelle nation tanzanienne socialiste. Mathias E. Mnyampala n'en parle pas dans son autobiographie mais il composera aussi des poèmes pour *Mambo Leo.* Nous avons retrouvé dans les archives de l'UKUTA un poème de genre classique UTENZI de Mnyampala qui porte le titre KUFA NI FARADHI ILIYOKADIRIKA[71] « La mort est la condition de la créature » (deuxième annexe gml3) sur une feuille du journal où la date a été malheureusement arrachée. Il s'agit d'un poème religieux où l'auteur s'adresse à dieu après la disparition[72] de sa mère :

« *Kifo hutokana na Rabbana,*	La mort vient du Seigneur,
Ijapo sisi tuhasimiana,	Quand bien même nous nous y opposons,
Uwezo mwingineo hatuna,	Une autre possibilité nous n'avons,
Ni yeye muumba na kuumbua.	C'est lui qui forme et déforme »

Nous comprenons que Mathias E. Mnyampala, de par la sélection de son poème par le personnel du département des relations publiques, ne perturbe pas la ligne éditoriale du journal. Ce poème profond et chrétien sur la signification de la mort est apolitique. Il s'inscrit dans un autre ordre de valeur que celui de la propagande coloniale et par-là lui est indifférent. L'administration n'est par ailleurs pas hostile aux entreprises missionnaires. Il s'agit d'une opinion et d'un sentiment qui peuvent être diffusés auprès du public. Le poète exprime la nécessité d'accepter la loi divine pour toute créature et n'entretient pas de rapport avec les lois humaines qui elles ne sont ni inexorables ni immuables et peuvent être changées de par la transformation politique. Mathias E. Mnyampala n'encourage pas une attitude de résignation si ce n'est dans le cas exclusif de la loi divine et de la mort :

« Kifo cha mama yangu,	La mort de ma mère,
Chanitia mengi machungu,	Me donne beaucoup d'amertume,
Kusingelikuwako Mungu,	S'il n'y avait Dieu,
Muuaji ningelimvizia.	Le meurtrier je l'aurais pourchassé. »

L'expression d'un sentiment personnel et intime de l'auteur peut également toucher les lecteurs qui ont du partager avec lui l'expérience et la douleur de la disparition d'un proche. L'écriture religieuse de Mathias E. Mnyampala demeurera une constante et la base de son œuvre littéraire, même dans les écrits politiques de la période de l'Indépendance du Tanganyika (1961) et son engagement fort pour la construction socialiste du pays.

5. Ethno-histoire en *kiswahili*

En 1942, une autre forme d'écriture, elle aussi d'expression swahilie est évoquée de manière elliptique par Mnyampala dans la phrase : « A ce moment j'avais pris les livres de deux pays. » (deuxième annexe mnkT13). Prise en isolation ou même replacée dans son contexte direct *(vide supra)* cette phrase est difficilement interprétable. Pour comprendre, il faut savoir que Mathias E. Mnyampala est employé comme secrétaire *(karani)* auprès d'une institution controversée dès cette époque : la *Native Authority* ou « autorité indigène ». Cette autorité applique l'*Indirect Rule* « administration indirecte » des colonies britanniques qui s'appuie sur les chefs locaux pour assurer l'administration des territoires. Le choix de ces chefs qui vont jouer le rôle d'intermédiaires de la colonisation n'est pas neutre. Il peut perturber les hiérarchies précoloniales voire en inventer ou les transformer lorsque la société initiale ne dispose pas d'une hiérarchisation compatible avec cette organisation pyramidale du pouvoir où les Africains sont en position subalterne. Aussi, ces chefs sont souvent l'objet du ressentiment populaire en raison des politiques qu'ils doivent appliquer : le prélèvement de l'impôt pour l'administration coloniale est très mal perçu par les populations comme les réquisitions de main d'œuvre pour les grands chantiers de construction des infrastructures routières et ferroviaires de la colonie. Dans l'Ugogo, les chefs traditionnels existent, ce sont les *Watemi* (sg. *Mtemi*). L'une de leur fonction principale en ce pays où la sécheresse peut conduire à la famine est de concilier les forces des éléments et de faire tomber la pluie. L'administration peut utiliser plusieurs cartes pour choisir les *Watemi* : jouer sur une rivalité généalogique dans le récit de la légitimité du pouvoir et prendre le parti d'un groupe contre un autre, regrouper administrativement le territoire d'un *Mtemi* sous la dépendance d'un autre, *etc*. Les résistances locales existent, à la vacance d'un *Mtemi* Mathias E. Mnyampala refusera catégoriquement la proposition de le remplacer temporairement. En 1942, Mnyampala qui est le secrétaire au niveau du conseil *(Baraza)* local du *Mtemi* de Hombola est muté à Makutupora auprès du *Mtemi* Chitindi. Il profite de sa fonction pour écrire l'histoire réelle de ces chefferies. C'est ce que nous semble signifier la phrase concernant les « deux livres ». Mnyampala a dû déjà travaillé auprès de deux chefferies. Mnyampala récolte sur le

terrain avec un accès privilégié aux *Watemi* les matériaux de son futur livre d'histoire qui sera écrit en *kiswahili.*

Sur le plan des éléments fondateurs de la genèse de l'écriture d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala, nous tirons trois moments significatifs de son autobiographie inédite.

Il y a eu d'abord son alphabétisation à l'âge de quinze ans à la mission catholique de Bihawana (1933) et son expérience de la passion de la religion *(tamaa ya Dini)*. Nous avons des raisons *(vide supra)* de supposer que cette initiation a eu lieu en *kiswahili* tout comme les développements de l'introduction religieuse de Mnyampala à la mission de Bahi qui le conduit du baptème *(ubatizo)* à la confirmation *(kipaimara)* puis à enseigner lui-même dans les écoles des villages voisins de l'Ugogo (archives Mnyampala (ANM) mnkT8 et mnkT9). Indissociablement et jusqu'à la fin de sa vie, écrit et religion seront liés chez Mathias E. Mnyampala.

Ensuite, il y a l'apprentissage de l'écriture *(uandikaji)* journalistique (1938) à Kinyambwa et son application dans l'organe colonial *Mambo Leo* (1942) où Mnyampala publie des articles sur les nouvelles locales. Il est au contact dans ce journal-même de poèmes structurés par les mètres classiques de la poésie d'expression swahilie ainsi que des palabres en vers entre poètes issus de l'ensemble du territoire du Tanganyika. Mathias E. Mnyampala est alors âgé de vingt-cinq ans et c'est peut être dans ce journal qu'il découvre et s'initie – au moins en partie – à l'écriture poétique classique. Il écrira aussi ensuite des poèmes dans *Mambo Leo.* Le journal est par ailleurs un véritable intégrateur swahilophone des différents auteurs du Tanganyika et de leurs régions d'origine respectives, avec les limites que nous avons envisagées ci-dessus quant à la sélection des articles. Dans ce rôle de creuset tanganyikais, le journal présente une similitude avec la construction nationale swahilophone voulue par les autorités indépendantes du Tanganyika (1961) puis de la Tanzanie (1964). Mnyampala est cependant au contact très jeune avec des écritures de dialogues en vers classiques qui préfigurent le besoin futur de démonstration d'une unification de la nation tanzanienne par le *kiswahili,* au delà du morcellement ethno-linguistique et religieux du pays.

Enfin, nous voyons à présent que Mathias E. Mnyampala prépare au sein de l'administration coloniale et avec ses encouragement un livre à fort potentiel politique qui va paraître en 1954. Il s'agit de *Historia, Mila na Desturi za Wagogo wa Tanganyika* « Histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* du Tanganyika » (MNYAMPALA, M., E., 1954). L'autobiographie nous informe de la façon dont ce livre a reçu l'autorisation du gouvernement colonial pour sa publication (deuxième annexe mnkT28) mais pas des raisons pour lesquelles Mnyampala est arrivé au *kiswahili* comme langue d'écriture de ce livre et non pas à sa langue maternelle et la langue du pays, le *cigogo*. Mathias E. Mnyampala a été sollicité par l'administration car l'histoire des populations sous son contrôle, en particulier l'histoire politique, est un sujet utile et sensible. L'administration veut des informations détaillés pour la *Native Authority* « Autorité indigène » qui gère les chefs traditionnels et Mnyampala est alors secrétaire *(karani)* au sein du conseil des chefs traditionnels *(watemi)* du district *(wilaya)* de Dodoma. C'est à dire qu'il exerce un emploi d'auxiliaire pour le compte précisément de la *Native Authority.* Peut-être a-t-il donc écrit en *kiswahili* parce que c'est la langue de cette administration ? Par ailleurs, le Département de l'éducation voulait faire du *kiswahili* la langue d'enseignement dans les écoles primaires. Alors son livre d'histoire pourrait être au programme dans les écoles de l'Ugogo et il toucherait aussi le public plus large du territoire tanganyikais sous mandat. De manière plus fondamentale, nous devons garder à l'esprit que le *kiswahili* était déjà une grande langue véhiculaire avant la colonisation allemande puis britannique (KARANGWA, J. de D., 1995 : pp 25-42). C'est à dire qu'avant que le *kiswahili* ne devienne un instrument des colonisations allemande et britannique, il se trouvait déjà être une langue de grande expansion et la langue de communication inter-ethnique majeure en Afrique centrale et orientale au début du XIXème siècle. Mnyampala, qu'il se conforme ou non aux volontés de l'administration coloniale britannique dans son choix d'écrire en *kiswahili* fait avant tout un choix de continuité historique sur la longue durée et décide de dépasser le public de son groupe ethno-linguistique seul pour atteindre le territoire plus vaste du Tanganyika. L'entité géographique du « Tanganyika » étant cependant de définition coloniale.

6. Le projet autobiographique matérialiste, un non-dit sur le *kiswahili*

En 1960 Mnyampala reçoit une promotion et devient un cadre de l'administration coloniale bientôt sur le départ. Il occupe la fonction de *liwali* (gouverneur) dans la ville de Mpanda après avoir suivi une formation à l'école d'administration de Morogoro. A partir de 1962, le Tanganyika est indépendant depuis un an et Mathias E. Mnyampala est déchargé de sa fonction administrative *(utawala)* au profit de la seule fonction judiciaire *(uhakimu).*

« Kazi yangu ilikuwa ni kuutawala mji wa Mpanda na Sehemu zote za Kampuni ya madini Mpanda. Cheo cha Liwali au Jumbe Mkuu wa Mpanda ilipofika mwezi Septemba 1962 nikashika kazi ya uhakimu tu Utawala ukawa chini ya mikono ya Wizara ya Utawala. Nilipata bahati ya kuandika vitabu vingi, kama vile Diwani ya MNYAMPALA, WAADHI WA USHAIRI, UTENZI WA ENJILI, MBINU ZA UJAMAA, KITO CHA HEKIMA NA TAALUMA YA KISWAHILI na kadhalika. »

(MNYAMPALA, M., E., 1963)

« Mon travail était d'administrer la ville de Mpanda et toute la zone de la compagnie minière de Mpanda. Au grade de *Liwali.* ou de Grand Chef de Mpanda lorsqu'arriva le mois de septembre 1962 je pris le travail de la magistrature seulement l'administration fut placée sous le contrôle du Ministère de l'Administration. J'eu la chance d'écrire beaucoup de livres, comme le *Diwani ya MNYAMPALA, WAADHI WA USHAIRI, UTENZI WA ENJILI, MBINU ZA UJAMAA, KITO CHA HEKIMA NA TAALUMA YA KISWAHILI et caetera.* »

Comme une évidence du fait de ce temps libre laissé à l'écriture par la décharge de la responsabilité de gouverneur, l'autobiographie nous informe en une seule ligne de la rédaction d'une floraison d'ouvrages majeurs de l'auteur dont son *Diwani* (MNYAMPALA, M., E., 1963) ou anthologie poétique composée de poèmes en vers classiques d'expression swahilie. Parmis ces livres qui auraient été écrits dans les années 1960 à Mpanda figurent également un autre recueil de poèmes, *Waadhi wa Ushairi*

« Exhortation poétique » (MNYAMPALA, M., E., 1965a) et une adaptation en vers dans le genre classique UTENZI des évangiles : *Utenzi wa Enjili* (MNYAMPALA, M., E., *c*.1967). *Taaluma ya ushairi* « précis de poésie » (MNYAMPALA, M., E., *s.d.*) est un dictionnaire de poésie d'expression swahilie. Les deux autres ouvrages cités *Mbinu za Ujamaa* « stratégies du familialisme » (MNYAMPALA, M., E., *s.d.*), et *Kito cha hekima* « gemme de sagesse » (MNYAMPALA, M., E., *s.d.*) sont respectivement un livre consacré à la façon de promouvoir la solidarité sociale ou « familialisme » *(ujamaa*[73]*)* comme celle qui prévaudrait au sein de la famille traditionnelle élargie rurale et un recueil de proverbes en *kiswahili.*

Tous ces ouvrages seraient apparus d'un trait. Il est vrai qu'ils sont publiés dans les premières années de l'indépendance. Mais par delà l'évidence nous devons souligner que le choix de leur langue d'écriture n'est pas une question triviale. Ils sont tous écrits en *kiswahili* et, de manière constante dans l'autobiographie, l'usage du *kiswahili* va de soi et n'est pas explicité. C'est aussi le cas ici. Nous ne pouvons que constater que ces ouvrages sont écrits dans la langue de l'administration coloniale du Tanganyika qui devient – peut-être au moment de leur écriture-même car elle se ferait à la charnière de la période coloniale et de l'Indépendance (1961), la langue officielle du Tanganyika puis de la Tanzanie.

Autre silence et autre question qui se pose : Mathias E. Mnyampala est à l'évidence devenu un maître de la poésie d'expression swahilie. Le genre UTENZI est un genre classique (*Cf* Le genre UTENZI (ou UTENDI)) tout comme l'est la coutume d'écrire un *Diwani,* qui comme de nombreux noms du vocabulaire poétique swahili est un emprunt à l'arabe et désigne dans le cas swahili une anthologie poétique (BALDI, S, 2008 : 193). *A fortiori* Mathias E. Mnyampala va jusqu'à abstraire dans une démarche méta-poétique des éléments lexicographiques des poèmes dans le précis de poésie qu'il a rédigé. D'où vient cette aisance ? L'autobiographie ne nous a pas donné plus d'informations depuis la fin des années 1940 où Mnyampala est un journaliste dans un journal swahilophone et qu'il récolte des matériaux ethno-historiques pour son livre d'histoire des *Wagogo* (MNYAMPALA, M., E., 1954) qui paraîtra en *kiswahili.* Sur l'écriture poétique de ce maître de la poésie d'expression swahilie, rien ne transparaît dans l'autobiographie. Où et comment Mathias E. Mnyampala s'est-il formé à la composition poétique en vers ?

Comment s'est forgée cette excellence dans le maniement des mètres classiques ? La conformité de l'œuvre est telle avec les œuvres classiques de la côte des Swahilis du XIXème siècle que Mnyampala va jusqu'à écrire dans une langue poétique faite de formes lexicales et syntaxiques des *dialectes du Nord du kiswahili.* C'est à dire historiquement des dialectes qui ont connu une riche et ancienne littérature, à la différence du *kiunguja* de Zanzibar qui est devenu la matrice du standard. Rien n'est dit dans l'autobiographie de ces longs intervalles qui séparent le moment de l'accès aux saintes écritures par l'alphabétisation de 1933, celui de l'écriture journalistique dans un organe de la presse coloniale et de la rédaction du livre d'histoire des *Wagogo* dans les années 1940 et ce moment-ci, le moment de ces réalisations majeures en *kiswahili* des années 1960. Le nom du maître et théoricien de la poésie d'expression swahilie, son ami intime le Cheikh Kaluta Amri Abedi n'est pas même évoqué dans l'autobiographie. C'est pourtant Cheikh Kaluta Amri Abedi qui a écrit la préface de *Waadhi wa Ushairi* (MNYAMPALA, M., E., 1965a), le livre cité dans l'extrait précédent.

Quand il s'agit du *kiswahili* nous sommes en face d'un non-dit général dans l'autobiographie. Ce fait est étonnant car Mnyampala se fait dissert sur le plan de sa carrière professionnelle. Il égrène le long chapelet des fonctions qu'il a occupées, des grades qu'il a passés, des institutions ou des entreprises qui l'ont employé ainsi que la comptabilité minutieuse de son salaire mensuel en shillings pour chacune de ces activités. Le texte de chacun des diplômes ou certificats professionnels qu'il a obtenu est reproduit fidèlement à la fois dans le manuscrit et dans le tapuscrit de l'autobiographie. Mnyampala nous livre pourtant des souvenirs d'enfance. Ce n'est pas rien de nous livrer ses impressions sur sa relation avec son père et ses débuts modestes de pasteur analphabète dans la campagne de l'Ugogo. Alors qu'en ce qui concerne le *kiswahili* nous devons interpréter le texte ou nous sommes mis devant le fait accompli de ses réalisations littéraires dont le nom éclos çà et là sans plus de précisions. Mnyampala a écrit des ouvrages théoriques et réflexifs sur la langue *kiswahili.* Mais en ce qui concerne sa propre expérience de la langue c'est un étrange silence, une évidence que l'auteur reconnait et ne partage pas avec son lecteur.

De cette genèse de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala, nous ne saurons pas quand ni comment il a appris à écrire en *kiswahili* et de quelle façon il en a fait le choix définitif de

sa langue d'écriture en ce qui concerne ses œuvres principales. Le récit des échanges intellectuels, des rencontres avec des personnalités littéraires comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi ou Harold E. Lambert, administrateur et poète anglais d'expression swahilie dont Mnyampala a révisé le *Diwani* (*Cf* archives Mnyampala (ANM) *Diwani ya Lambert* « *diwani* de Lambert »), ce récit est absent. Xavier Garnier remarque le même caractère déroutant dans l'autobiographie de Shaaban Robert, un autre grand poète d'expression swahilie : « *Les autobiographies* […], *sont, de manière un peu surprenante pour un lecteur occidental, structurées en fonction de l'évolution de carrières de fonctionnaires avec les problèmes des mutations, de versements des salaires, etc.* » (GARNIER, X. *et al,* 2009 : 100). Chez Mnyampala, cette structuration du récit autobiographique par la description des emplois et des salaires est bien présente et constitue effectivement l'ossature de son autobiographie. Certains passages, comme le récit des années d'enfance passée dans l'Ugogo rural nous livrent plus de son intimité. Car l'enfance justement échappe à ce monde professionnel qui rattrape pourtant très jeune l'auteur. Il joue encore lorsqu'il devrait surveiller les bêtes avec zêle. La correction que lui inflige son père vient mettre un terme précoce à cette période de naïveté de l'enfance qui est le seul moment de l'autobiographie où sont exprimés des sentiments personnels et une description psychologique. En ce qui concerne la carrière littéraire de Mnyampala, cette dernière n'est pas méticuleusement reconstituée comme sa carrière professionnelle. Les noms de ses œuvres ne sont pas cités exhaustivement alors qu'en comparaison l'auteur a même pris le soin de recopier son certicat d'examen de dactylographie où nous lisons qu'il a réussi à taper à la vitesse de 32 mots par minute à la machine (deuxième annexe ctw1952). Sur la même page de l'autobiographie (archives Mnyampala (ANM) mnkT30), l'auteur a recopié son certificat de réussite à une formation biblique au sein de la *Voice of Prophecy Bible School* « école biblique de la voix de la prophétie ». Ce sont ces précisions qui sont requises. Elles concernent la reconnaissance *officielle* par des certificats de la carrière professionnelle et de la formation de Mathias E. Mnyampala. Ces certificats sont émis par l'administration coloniale, des sociétés privées pour lesquelles Mnyampala a travaillé, des écoles administrative ou religieuse et montrent que *le projet autobiographique vise principalement la reconstitution fidèle et précise de sa carrière professionnelle ainsi que la production de tous ses diplômes officiels* dans les moindres détails. Quant aux livres, ils n'ont pas reçus une telle reconnaissance officielle

attestée par des certificats, pas à l'époque coloniale et du vivant de Mnyampala du moins. Leurs descriptions apparaissent par moment mais pas dans la reconstitution d'une chronologie exhaustive ou précise. Les autres poètes d'expression swahilie, le *kiswahili,* la poésie et l'écriture sont les absents paradoxaux, pour nous, de cette autobiographie rédigée en *kiswahili* par un grand auteur tanzanien. Son titre est « *maisha ni kugharimia »,* « la vie est ce que l'on paye pour elle ». Ceci signifie que la vie d'un homme est ce qu'il fait d'elle et des efforts qu'il a effectués. Alors justement, pourquoi n'effleurer seulement que la description de l'effort littéraire tandis que les épreuves de la vie professionnelle ou l'effort scolaire qui débouche sur la reconnaissance par un diplôme ont été rappelés ? Pourquoi taire ces réalisations littéraires ou en parler secondairement, une fois que le cadre professionnel et officiel est posé ? La raison nous en apparaît être de nature tout à fait prosaïque. Mathias E. Mnyampala a employé le terme « *kugharimia* » c'est à dire « payer pour » ou « financer » quant à son rapport à la vie *(maisha).* La vie a un coût au sens propre, le jeune pasteur de l'Ugogo ne le savait que trop bien. La notion d'effort pour vivre, voire survivre à peine lors de la sécheresse qui est récurrente dans l'Ugogo, n'est pas une notion abstraite ou un écho de la morale religieuse. C'est une notion très concrète à laquelle Mathias E. Mnyampala a dû faire face tout le long de sa vie. Mnyampala, de part sa condition sociale était dans l'obligation de travailler pour financer les besoins de sa propre vie. C'est cela qu'il choisit essentiellement de nous décrire dans son autobiographie. Chaque poste qu'il a occupé est accompagné du montant précis de son salaire. Car c'est précisément ce salaire qui a permis à Mnyampala de vivre. La perte d'un emploi était une catastrophe et plongeait le poète dans la plus grande nécessité comme nous l'avons vu de l'année 1954. A l'exception des années de jeunesse, la totalité des titres des chapitres de l'autobiographie à trait à l'activité professionnelle et porte le nom « travail » *(kazi)* en son sein. La vie pour Mnyampala, lorsqu'il s'agit de la sienne, est une suite de frais sans fin auquels il faut faire sans cesse face. C'est une série d'épreuves où il décrit aussi les périodes où la maladie le frappe. Le projet autobiographique est *matérialiste*. Il se concentre sur la description de l'infrastructure matérielle qui a permis au poète de faire face aux réalités de la vie quotidienne, en l'occurrence ses emplois salariés. Il décrit les maladies physiques qui dégradent la situation matérielle. Le projet autobiographique est aussi la *reproduction de l'activité*

officielle en rapport avec les qualifications de Mathias E. Mnyampala. Il contient les copies conformes des certificats officiels qu'a reçus l'auteur, preuves concrètes, tangibles, de la reconnaissance de ses compétences par les administrations coloniale, privées et religieuse. Les informations sur ses pratiques linguistiques et sa carrière littéraire viennent se heurter contre cette barrière du projet matérialiste et reconnaissant de l'officiel de l'autobiographie et s'immiscent, comme des détails, au sein du texte. Bien que relevant du domaine public, la publication des ouvrages et son histoire ne relève pas du domaine professionnel ou reconnu officiellement que Mnyampala a choisi de décrire en priorité en ce qui concerne sa propre vie. Mais il y a bien des émotions, des descriptions du rapport à la langue et du don de polyglotte qui perçent. Ce sont ces digressions quant au projet autobiographique qui nous apportent les connaissances que nous recherchons sur la genèse de l'écriture d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala.

7. L'unicité de la religion et de l'écriture chez Mathias E. Mnyampala

Nous savions par Maddox que Mathias E. Mnyampala s'était formé surtout en autodidacte et à l'école secondaire de la mission catholique de Bihawana (MNYAMPALA, M., E. *et al,* 1995 : 3). Nous avons appris de l'autobiographie de Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 2013) une information importante sur les conditions d'effectuation de sa formation primaire qui joueront pendant toute sa vie et s'avéreront déterminantes dans sa carrière littéraire. A savoir que Mnyampala a rencontré l'écrit et la religion catholique simultanément à l'âge de quinze ans à l'école dépendant de la mission de Bihawana. Le premier élément marquant est le caractère tardif de l'alphabétisation de Mnyampala. Au regard des développements majeurs de la carrière littéraire d'expression swahilie de l'auteur, nous avons lu dans l'autobiographie que le facteur qui permet de comprendre et d'expliquer un tel écart entre des années de jeunesse passées en tant que pasteur analphabète dans l'Ugogo rural et l'âge de la maturité d'écrivain et de poète majeur d'expression swahilie en Tanzanie est un élan religieux. Une « passion de la religion » *(tamaa ya Dini)* selon les propres mots de l'auteur (deuxième annexe mnkT7) qui nous offre un angle d'interprétation majeur de son œuvre littéraire mais aussi de son rapport personnel au politique dans ses œuvres engagées. Nous ne mettons pas en doute cette perception de l'auteur au regard du

caractère manifestement religieux présenté par ailleurs par la plupart de ses écrits. Ce que nous n'avions pas encore mesuré, était à quel point l'écriture et la religion ne font qu'un chez Mnyampala. L'écrit l'a introduit à la religion, et sa foi en dieu est devenue en retour un puissant moteur de son écriture. Comme si reproduisant l'expérience de son alphabétisation à l'école dépendant de la mission de Bihawana, écrire était se rapprocher de dieu. L'œuvre de Mnyampala est compénêtrée de références religieuses mais nous verrons en quoi dieu est chez lui la causalité primordiale de tout évènement dans le monde et que l'écriture, le politique, tous les champs de la vie d'un homme ou d'une femme s'y ramènent dans sa vision théologique du monde. Nous verrons que de cette façon particulière d'approcher l'œuvre de Mnyampala qui est la nôtre et que nous avons conçue au fur et a mesure de son analyse, Mnyampala est beaucoup plus un auteur religieux, catholique et ouvert *de facto* au dialogue inter-religieux, qu'un auteur politique tant le politique est subordonné à la volonté divine dans sa vision du monde. A l'évidence, Mathias E. Mnyampala a été, dans ses actes, dans ses écrits un militant socialiste engagé pour la construction nationale tanzanienne. Les valeurs du socialisme *ujamaa* sont fréquemment exprimées dans ses *ngonjera*, dialogues en vers rimés à destination des écoles. Mais cela est dans les conditions que nous avons écrites ci-dessus : sous la surface manifeste du discours militant socialiste, il y a la religion qui à trait au véritable ordre de réalité et sait, avec Mathias E. Mnyampala, que dieu est la causalité première du monde.

L'effacement du religieux dans les promotions nationales de Mathias E. Mnyampala

Les autorités dirigeantes de Tanzanie, quand elles choisissent de faire de lui un auteur littéraire et artiste national ne pourront pas reprendre cette dimension pourtant fondamentale du religieux qui fonde le politique dans l'œuvre de Mathias E. Mnyampala et ressort d'une autre sphère que la leur qui est celle du politique *stricto sensu*. L'écriture poétique, en particulier le genre nouveau NGONJERA, sera privilégiée dans sa capacité à donner l'exemple, par sa structure composite, ses thèmes et par sa forme métrique, de la construction nationale. Dans ses thèmes, c'est une œuvre propagandiste au service de cette construction qui se manifeste, Mnyampala est un auteur proche du pouvoir socialiste *(ujamaa)* et ami du président Julius Kambarage Nyerere. Composite

quant à la forme, cette écriture poétique reflète bien la façon de construire une nation *ex materia.* Mais de dieu il ne sera pas fait officiellement mention. La Tanzanie est un Etat pluri-ethnique et pluri-confessionnel mais surtout le politique affiche son autonomie d'avec le religieux à l'époque de l'Indépendance et jusqu'à nos jours, au moins pour le *Chama Cha Mapinduzi* (CCM), le « parti de la révolution » majoritaire et ex-parti unique. L'élection de Mnyampala par le politique comme artiste national *(Msanii wa Taifa)* et détenteur de la médaille de la République Unie de Tanzanie *(Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzanie)* est aussi une sélection au sein des dimensions variées de son œuvre. Elle s'accompagne d'une reconstruction qui l'érige officiellement en maître de la poésie d'expression swahilie nationaliste et militant. Ce n'est pas un travestissement de la réalité car Mnyampala s'est effectivement engagé complètement au service de la construction socialiste de la nouvelle nation swahilophone mais l'œuvre nationalisée de Mathias E. Mnyampala et son œuvre réelle ne sont que partiellement correspondantes. Car ce qui n'apparaît pas sous l'éclairage national est qu'il s'agit d'un auteur profondément religieux. Le politique s'appuie sur Mnyampala pour dépeindre un modèle de citoyen tanzanien exemplaire en rapport à la construction nationale qui est indépendante du religieux et des religions. Mathias E. Mnyampala, quant à lui, a découvert et a adopté passionnément à quinze ans la foi catholique, les saintes écritures et l'écrit. Ce paradigme devait rester tel quel toute sa vie durant.

8. Le rôle directeur du Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) dans la poésie d'expression swahilie et la politique de construction nationale

Pouvons-nous aller plus loin dans notre compréhension, ou au moins notre information, quant à la carrière littéraire de Mathias E. Mnyampala ? Il a été le président de l'UKUTA, l'association nationale des poètes d'expression swahilie, jusqu'en 1966. L'autobiographie s'en tient à ce seul énoncé. Nous l'avons vu, il s'agit surtout d'un projet matérialiste et reconnaissant de l'officiel. Pourtant, lorsque Mathias E. Mnyampala écrit la vie d'un autre, nous retrouvons les thèmes usuels que son autobiographie aborde avec retenue. La biographie qu'il rédige de la vie du Cheikh Kaluta Amri Abedi

(MNYAMPALA, M., E., 2011) aborde de manière précise le sujet de la formation scolaire et universitaire du Cheikh et de son rapport au *kiswahili* (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 7-13 *et* 31-35). Son réseau relationnel est décrit avec précision (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 39-45) tout comme ses qualités et son activité « d'expert littéraire de la poésie d'expression swahilie » *(Karii wa Ushairi wa Kiswahili)* (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 45-55). Par contraste, chacun de ces sujets est soit absent, soit abordé de manière secondaire ou elliptique dans l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala. L'autobiographie et la biographie sont des genres littéraires qui suivent des lois différentes. La biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi n'aborde pas par exemple les conditions de sa subsistance matérielle, ce qui relève peut être de l'intime et échappe à la connaissance directe de Mnyampala. L'effacement dans l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala du littéraire et du *kiswahili* devant sa carrière professionnelle ne laisse cependant pas de nous interroger au regard de la démonstration des sujets abordés par l'auteur lorsqu'il s'agit d'écrire la vie d'un autre. Il y a là une logique qui nous échappe et nous appelle à suspendre notre jugement au profit de la description des phénomènes : pour son autobiographie, Mnyampala a voulu décrire principalement sa carrière professionnelle, certificats officiels à l'appui. C'est de cette manière que le titre de l'autobiographie, *Maisha ni kugharimia* « la vie est ce que l'on paye pour elle » correspond à son contenu.

D'une certaine manière, la biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi vient compléter l'autobiographie de Mnyampala dans l'effacement que nous avons constaté dans son récit de son rapport au *kiswahili* et de son activité littéraire. Parce que le Cheikh est un ami intime de Mnyampala et qu'il est impliqué comme lui dans l'entreprise de construction nationale par le *kiswahili*, parler des réalisations du Cheikh est aussi parler de lui-même et de sa propre activité littéraire pour Mnyampala. Nous apprenons que Mathias E. Mnyampala communique par l'intermédiaire de lettres rédigées en vers d'expression swahilie avec le Cheikh. Il s'agit en l'occurrence d'un poème structuré par le mètre classique UTENZI qui félicite le Cheikh pour sa nomination à la tête du Ministère de la Loi *(Uwaziri wa Sheria).* En définitive – faut-il s'en étonner ? – c'est dieu qui est remercié dans le poème et qui relie, *avec la poésie classique d'expression swahilie,*

Mnyampala qui est catholique et Cheikh Amri le grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya :

« Shairi hili nilimtungia wakati nilipokuwa Liwali wa Mpanda. Sheikh Amri baada ya kushika heshima ya Uwaziri wa Sheria [...] *alianzisha kazi ya kutafsiri sheria kwa lugha ya Kiswahili na kuanzisha Kamusi ya maneno ya Kisheria kwa Kiswahili na yeye mwenyewe akawa Mwenyekiti, nami nilikuwa mmoja wa Halmashauri hiyo.* [...] *kama desturi yangu nilimtungia shairi (utenzi) na kumpeleka haraka baada ya kutanguliza simu ya kumpa pongezi. Utenzi huo ulisema :* [...]

Ninakupa pongezi,

Ya kupandishwawe ngazi,

Ahimidiye Mwenyezi,

Mwumba Mbingu na Dunia.

[...]

Kaluta mpenzi wangu,

[...]

Nilikutakia njozi,

Njema ya kupanda ngazi,

Hii ni dalili wazi,

Mola Katakabalia. »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 60-62)

« J'ai composé ce poème au moment où j'étais gouverneur de Mpanda. Le Cheikh Amri après avoir reçu l'honneur [de la charge NDT] du Ministère de la Loi [...] a initié le travail de traduction de la loi en *kiswahili* et le dictionnaire juridique en *kiswahili.* Lui-même en fut le président [du conseil de pilotage de cette entreprise NDT] quant à moi j'étais l'un des membres de ce conseil. [...] comme j'en avais la coutume, je lui ai composé un

poème (*utenzi)* et lui ai fait parvenir rapidement après un appel téléphonique initial pour le féliciter. Cet *utenzi* disait : [...]

Je te félicite,

De ta promotion,

Celui qui glorifie est le Tout-Puissant,

Le Créateur du Ciel et du Monde.

[...]

Kaluta mon bien-aimé,

[...]

Je l'ai voulu pour toi en un songe,

Bienveillant de promotion,

Ceci est le signe manifeste,

Que le Seigneur l'a approuvé. »

Il y a ici une intrication entre l'écriture juridique de Mnyampala et du Cheikh Kaluta Amri Abedi, le *kiswahili,* la poésie d'expression swahilie et dieu. C'est l'entreprise de *traduction (kutafsiri)* de la loi en *kiswahili* et de rédaction d'un dictionnaire juridique swahilophone qui manifeste ici l'engagement politique commun aux deux hommes en faveur de la construction nationale qui se fonde sur le *kiswahili.* Mnyampala a bien décrit sa carrière juridique dans son autobiographie ainsi que ses facultés de traduction mais il ne les a pas situées dans le cadre politique de la construction nationale. Car il a conformément à son projet autobiographique montré comment cette qualité de l'écriture juridique multilingue l'avait fait vivre, dans le sens concret de lui procurer un financement de ses besoins quotidiens. Le prosaïsme du projet surprend chez un poète. Au contraire, dans la biographie du Cheikh Amri, la poésie et le discours sur la poésie ne sont plus retenus. La poésie d'expression swahilie relie les deux hommes dans l'affirmation d'une éthique de l'amour qu'a Mnyampala pour son prochain et ami

Kaluta. Mnyampala emploie le terme swahili *mpenzi* que nous avons fait correspondre à « bien-aimé » mais pourrait tout aussi bien désigner un(e) amant(e) ou un chéri(e)[74]. Chez Mathias E. Mnyampala, comme chez les membres de l'Ahmadiyya cette notion « d'amour » est définie de manière religieuse. Nous nous souvenons également que Mnyampala, dans son rapport à la religion *(dini)* employait une notion relative au désir avec le nominal *tamaa* que nous avons traduit par « passion ». Il y a littéralement une sublimation des émotions et sentiments du désir et de l'amour vers dieu qui se traduit dans le lexique[75] employé par les deux religions en *kiswahili.* L'éthique de l'amour entre les poètes, lorsqu'ils communiquent en vers et sont issus de différentes régions de la Tanzanie, illustrera par l'écriture poétique à plusieurs et le palabre en vers la construction nationale swahilophone en cours qui suppose justement cet amour inter-tanzanien et le *kiswahili* pour l'exprimer. Nous voyons aussi que le fondement de toute chose, que ce soit un être ou une promotion professionnelle, se trouve en dieu. Mnyampala exprimera cette vision du monde ou « dieu est celui qui maintient l'univers » (*Mungu Mkazi wa ulimwengu)* dans toute son œuvre, quel qu'en soit le thème ou le sujet.

La biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi rédigée par Mathias E. Mnyampala continue de nous dévoiler ces informations importantes qui nous manquaient quant au rapport de l'auteur au *kiswahili* et à la composition poétique. Mnyampala parle du rôle fondamental du traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi, *Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri* « Lois de la composition poétique et *diwani* d'Amri », paru en 1954, dans la formation de nombreux poètes d'expression swahilie (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 45).

Dans le même esprit de diffusion et de développement des connaissances de la poésie et de la langue, Mathias E. Mnyampala participe le 29 mars 1959, dans une salle de la grande mosquée de l'Ahmadiyya à Dar es Salaam, à la réunion inaugurale du *Chama Cha Washairi, Tanganyika,* c'est à dire l'Association des poètes du Tanganyika. L'association se donne pour but de décrire, préserver, diffuser et animer la langue poétique swahilie dans un esprit d'excellence et de raffinement. Le projet n'est pas élitiste et vise la transmission populaire des formes supérieures du *kiswahili.* Cheikh Amri qui est aussi le grand dignitaire de la communauté islamique de l'Ahmadiyya est nommé lors de cette

réunion comme expert littéraire *(karii)* de l'association. La connexion entre religion, poésie d'expression swahilie et esprit de tolérance et d'ouverture religieuse entre tanganyikais se trouve ici matérialisée avec évidence par le lieu de la réunion, son objectif et les confessions variées des poètes qui y participent. Shaaban Robert, Saadani Abdul Kandoro de Dodoma et Mathias E. Mnyampala succéderont au Cheikh (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 45). Mnyampala ne nous a pas dit comment il a atteint ce niveau d'excellence dans la maîtrise de la poésie d'expression swahilie.

Le *kiswahili* est un pilier de la construction nationale tanzanienne et à l'Indépendance un conseil de développement du *kiswahili (Halmashauri ya Kuendeleza Kiswahili)* est formé sous la direction de Cheikh Kaluta Amri Abedi (MNYAMPALA, M., E., 2011 : 47). Mathias E. Mnyampala, est un acteur de premier plan de cette entreprise politique, linguistique et poétique. Mnyampala doit se reconnaître dans l'idéologie exprimée par ce discours inaugural du conseil prononcé par le Cheikh le 18 janvier 1962 :

« *Katika Nchi zetu hizi Kiswahili ndiyo lugha peke yake inayoweza kuwa ya Taifa na lugha ya Serikali.* [...]

Lugha hii ndiyo imeunda Taifa la Watanganyika. »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 47)

« Dans nos pays le *kiswahili* est la seule langue qui peut être la langue de la Nation et la langue du Gouvernment. [...]

C'est cette langue qui a fondé la Nation des Tanganyikais. »

Comme le *kiswahili* est le fondement de la nouvelle nation, le conseil aura pour rôle de développer cette langue dans tous les domaines de la science et du droit afin qu'elle devienne la langue d'enseignement des écoles primaires et secondaires. Les poètes ont pour devoir de développer leurs talents qui enrichissent la connaissance du *kiswahili* des lecteurs et les familiarisent avec le registre élevé de la langue poétique comme l'indique le Cheikh dans son discours (MNYAMPALA, M., E., 2011 : pp 48-50) .

La fondation de la « Nation des Tanganyikais » par le *kiswahili* a pris place de manière paradoxale à l'époque coloniale où les administrations successives du Tanganyika,

allemande puis britannique, ont fait le choix du *kiswahili* comme langue de l'administration et de l'enseignement scolaire. Mnyampala, qui comme tant d'autres écrivains et poètes d'expression swahilie trouve dans les journaux de l'administration en *kiswahili,* destinés au lectorat africain du Tanganyika, un espace de discussion inter-tanganyikais participe à cette première construction nationale pourtant dépendante de la colonisation. Les administrations coloniales, parce qu'elles étaient désireuses de disposer d'un moyen de contrôle homogène de l'opinion africaine ont choisi la grande langue véhiculaire de la région. Elles coupaient *de facto* les Tanganyikais de l'accès direct aux informations – en particulier techniques et politiques - venues d'Europe et pouvaient opérer un conditionnement et une sélection dans l'information transmise. Mais le prix à payer était la facilitation de la diffusion de l'idéologie nationaliste dans un lectorat swahilophone unifié par le *kiswahili sanifu* (standard) par la propre action de l'administration. Le *kiswahili* d'abord *lingua franca* de l'Afrique centrale et orientale au XIXème siècle allait devenir un objet d'oppression paradoxal qui allait profiter aux colonisés africains en une sorte d'effet de retour. Langue africaine, il leur fournirait cette puissance redoutable qu'est l'union. Ce par la dotation de la possibilité de l'existence-même d'une identité nationale et l'intégration active par le *kiswahili* colonial des colonisés dans les frontières du territoire du Tanganyika délimitées par les traités des puissances occidentales. L'intelligence stratégique des nouveaux dirigeants et de l'élite du territoire du Tanganyika indépendant, dont faisaient partie le Cheikh Kaluta Amri Abedi et Mathias E. Mnyampala était la récupération nationale et nationaliste de cette dynamique d'intégration des différents régions du territoire du Tanganyika par le *kiswahili.*

9. L'apprentissage en autodidacte de l'écriture poétique

Ce que ne dit pas l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, qui s'est formé à l'école missionnaire catholique et a effectué la plus grande partie de ses carrières professionnelle et littéraire pendant la domination coloniale, c'est la façon dont il s'est en parallèle formé en autodidacte. Nous supposons que cette formation, parce qu'elle n'est pas reconnue officiellement, n'a pas fait partie du projet autobiographique. Or c'est le *kiswahili* qui est le grand absent de ce projet. Les noms de certains livres y sont mentionnés mais pas les conditions de leur écriture, ni pourquoi ils ont été écrits en

kiswahili. La rencontre et l'apprentissage du *kiswahili* et des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie ne sont ni décrits, ni évoqués. Tout diplôme ou certificat professionnel est reproduit dans l'autobiographie. L'écriture en *kiswahili,* la langue poétique et ses formes métriques classiques nous semblent donc relever du domaine « officieux » dans la formation de Mnyampala. Soit qu'il les ait apprises dans les écoles missionnaires de Bihawana et de Bahi sans recevoir un diplôme, soit que leur apprentissage relève de l'autodidactie. En ce qui concerne le programme et la langue d'enseignement des missions catholiques, nous avons vu qu'il y avait de bonnes raisons de penser que l'alphabétisation était réalisée sur un principe de traduction des saintes écritures en *kiswahili.* Mnyampala a certainement dû apprendre à lire et à écrire la *Bible* en *kiswahili.* La compétence professionnelle qui en résulte, et donc dont il nous parle dans son autobiographie, est celle de devenir à son tour un enseignant de religion. Nous avons vu que la *Bible* n'est pas le seul matériel pédagogique et que Mnyampala a également lu les fables d'Esope en traduction. Il ne le dit pas car l'usage du *kiswahili* semble une réalité triviale qu'il n'est pas nécessaire de commenter dans son autobiographie mais nous supposons que cette traduction a été également réalisée en *kiswahili.* Nous ne connaissons pas en effet de traduction en *cigogo* des fables d'Esope. Dans les écoles missionnaires, Mnyampala a pu aussi être au contact de la poésie d'expression swahilie classique et écrite mais nous n'avons aucun élément nous permettant de l'affirmer ou de l'infirmer. Il demeure donc la possibilité d'un apprentissage en autodidacte de la langue swahilie poétique et de la maîtrise de ses formes. Pour ce faire Mnyampala a pu se former à deux sources, aux espaces d'expression et aux dynamiques sociales différentes. Le monde de la poésie d'expression swahilie est en effet un monde africain qui existait avant la présence coloniale, de même que ses réseaux de diffusion et ses méthodes d'apprentissage relevant de la tradition orale et de la pratique de l'écriture des poèmes, bien que les poèmes soient écrits. A l'époque coloniale que connait Mnyampala, ce monde existe toujours et ne dépend pas de l'administration pour exister. Il a déjà commencé au XIXème siècle de sortir de la sphère des sociétés swahilies seules pour être animé par des poètes qui ne sont pas nécessairement des Swahilis. Les poètes d'expression swahilie peuvent très bien se former et échanger leurs poèmes en dehors des espaces littéraires de l'administration. Mais en même temps la colonisation exerce une influence importante sur la poésie

d'expression swahilie. En premier lieu elle augmente son amplitude de diffusion géographique et permet à des auteurs autodidactes comme Mnyampala de se former et de s'exprimer. Ceci n'exclut pas la censure mais permet de répandre la connaissance des mètres classiques à l'échelle du Tanganyika auprès d'un lectorat élargi. Significativement, le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi est publié en 1954 par l'*East African Literature Bureau* « bureau de littérature est africaine » qui dépend de l'administration et a pour objectif la promotion de la culture de la lecture en *kiswahili.* Le Cheikh est né à Ujiji, ville swahilophone fondée sur le rive orientale du lac Tanganyika et ancien comptoir caravanier. Il n'est pas swahili et son père est d'origine congolaise. Son œuvre poétique et son traité témoignent de deux dynamiques : leur existence prouve d'une part que la connaissance des formes poétiques du *kiswahili* a déjà commencé à dépasser le cercle des sociétés swahilies au début du XXème siècle puisqu'elle est le fait d'un auteur du continent qui a appris sur place, à Ujiji, la langue poétique. D'autre part, il y a une dynamique d'expansion coloniale de la diffusion de la connaissance des formes poétiques. C'est dans l'espace littéraire ouvert par l'administration coloniale que le Cheikh choisit de publier son traité qui fait sortir la tradition poétique d'expression swahilie de son hermétisme. Historiquement, la poésie swahilie s'apprenait dans le cercle restreint des lettrés initiés et des nobles, les *Wauungwana.* Le Cheikh et *l'East African Literature Bureau* rendent la possibilité de composer des poésies d'expression swahilie accessible au plus grand nombre. La poésie d'expression swahilie est très présente dans les publications coloniales, que ce soit des journaux ou des livres. L'administration a choisi le *kiswahili* comme langue de l'éducation pour le Tanganyika et elle se donne pour tâche de produire le matériel pédagogique adéquat. *Mambo Leo* « les affaires aujourd'hui », le journal swahilophone de l'administration du territoire du Tanganyika regorge de poèmes sélectionnés par l'administration. Avec ce triple objectif : influencer politiquement l'opinion des tanganyikais, produire des textes pour les écoles, diffuser la culture de la lecture. Un autodidacte comme Mnyampala pourra donc se former à l'écriture poétique simultanément par la lecture des publications swahilophones coloniales et la fréquentation de la société des poètes, à la fois indépendants de ces espaces littéraires coloniaux et forcément influencés par eux. Le traité de métrique du Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954) n'a pas manqué de susciter des débats et des critiques parmi les poètes tout en apportant une forme de

normalisation, venue des besoins de l'éducation coloniale, des pratiques d'écriture poétique d'expression swahilie. Le titre en *kiswahili* de l'ouvrage est clair quant au caractère normatif de son projet. Il s'agit bien des « lois », *sheria,* de la composition de poèmes. Le monde de la poésie d'expression swahilie fait écho dans les lignes de la presse et des publications coloniales et reçoit en retour une plus grande expansion de son lectorat et du nombre de poètes, ainsi qu'une normalisation coloniale de la poésie d'expression swahile.

Un point commun existe cependant entre ces deux sources, indépendante ou non de l'administration pour leur diffusion, d'apprentissage de l'écriture poétique. C'est qu'en effet, si la langue swahilie elle-même a fait l'objet d'une standardisation par l'administration et ses experts linguistes, le *kiswahili* des poèmes échappe à cette standardisation. La langue poétique est animée par une dynamique africaine restée autonome sur le plan linguistique, à l'époque coloniale-même. Nous le verrons de façon approfondie mais de manière remarquable, ce *kiswahili* poétique n'est pas, pas complètement du moins, le *kiswahili sanifu* (standard). La langue poétique est fortement influencée par les structures phonologiques, morphologiques, syntaxiques et lexicales des dialectes du Nord du *kiswahili*. Cette langue a le regard tourné vers la Mecque sur le plan linguistique, c'est à dire vers le Nord de la zone des dialectes du *kiswahili* qui a été le lieu de l'efflorescence de la poésie classique d'expression swahilie entre le XVIIIème et le XIXème siècles. Ce tropisme septentrional poétique qui se fonde dans la conservation des formes classiques du Nord est clairement indiqué par le Cheikh Kaluta Amri Abedi qui en reprend le manifeste dans son traité de métrique et *diwani* en un poème de genre UTENZI composé par Omari bin Ghuweni :

« *Haya mambo ya kutunga*,	Les questions de composition,
Shariti uwe malenga	Tu dois être un maître de poésie,
Au maneno ya Manga[76]*,*	Ou les mots du Nord ,
Uyajue udhuiha	Que tu les connaisses clairement. »

(ABEDI, K., A., 1954 : 30)

Si les Tanganyikais n'existaient pas en tant que peuple avant leur réunion et leur unification linguistique coloniales et qu'ils ne sont pas des Swahilis du Nord de la côte de l'océan indien, leurs poètes et dirigeants politiques savent d'où viennent leurs formes littéraires. Ces formes se sont constituées dans un imaginaire islamique qui est conservé tel quel dans les désignations à la manière musulmane de dieu comme « *Mola, Jalali, Kahari, Rabbana*, etc » que tous les auteurs, y compris Mnyampala, reprennent dans leurs vers, préservant la forme et modifiant la signification des termes.

10. Du premier espace poétique inter-tanganyikais dans la presse coloniale à l'invention du genre poétique NGONJERA intégrateur d'éléments culturels de la Tanzanie

L'homogénéisation de la langue et de la création poétique à l'échelle du Tanganyika qui se produit dans les espaces littéraires de l'époque coloniale, qu'ils soient contrôlés par l'administration ou indépendants, est plus poussée que celle qui sera effectuée par des dialogues comme les NGONJERA de Mathias E. Mnyampala qui sont écrits à la période de l'indépendance. C'est un processus d'intégration à une seule dimension : à l'époque coloniale, la poésie classique dont la source historique est au Nord, est prise comme unique modèle métrique et linguistique. Dans les NGONJERA, le tropisme septentrionnal de la poésie d'expression swahilie est actif mais il doit aussi prendre en compte les nécessités pratiques réelles de la construction nationale volontaire et indépendante. La complexité ethno-linguistique est plus importante pour le nouvel ensemble national dont la cohésion doit à présent reposer sur ses forces endogènes-mêmes et non plus sur la domination étrangère. Il faudra composer, assembler et sélectionner des éléments culturels de plusieurs groupes ethnolinguistiques dans une traduction en *kiswahili.* Il s'agit donc d'ajouter des dimensions à l'intégration nationale. Le *kiswahili sanifu* (standard) devient la norme linguistique et une matrice où viennent s'insérer des formes du *kiswahili* du Nord. Pour le religieux, le lexique d'origine musulmane est conservé tel quel chez Mnyampala, auteur profondément catholique qui accompagnera une entreprise politique de versatilisation du vocabulaire et de l'imaginaire religieux de la langue swahilie rendue nécessaire pour la fondation solide de cet Etat pluri-confessionnel et swahilophone. Le Cheikh Kaluta Amri Abedi, qui sur le plan politique a

été le premier maire africain de Dar es Salaam, Ministre de la Loi et Ministre de la Culture sera aussi un idéologue et théoricien de l'unification nationale et des adaptations qu'elle impose au formes littéraires du *kiswahili* projetées dans un espace humain beaucoup plus vaste auquel elles ont l'ambition d'apporter une cohésion.

Comme Mnyampala, le Cheikh fonde en dieu la causalité première de la transformation politique *:*

« *Kila sifa njema ni ya Mwenyezi Mungu Aliyejalia Kiswahili kisemwe Bara na Pwani. Kwacho akaunganisha wakazi wa jadi na walowezi waliohitilafiana makabila na rangi na dini. Akawawezesha viongozi kutumia Kiswahili kiwafungue watu akili, wakapambazukiwa na alfajiri ya utambuzi iliyofuatwa na asubuhi inawirishayo kwa wingi wa miali na mwangaza kamili. Kwacho wanyonge wakapata nguvu, na ukakamavu kupambana na Serikali ya Kikoloni yenye mabavu. »*

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 103)

« Toute bonne qualité provient de Dieu le Tout-Puissant qui a accordé que le *kiswahili* soit parlé sur le continent et la côte. Et par lui il a réuni les habitants traditionnels et les colons[77] qui différaient par les tribus, la couleur et la religion. Puis il permit aux dirigeants d'utiliser le *kiswahili* pour qu'il ouvre la conscience des gens. Alors ils furent illuminés par l'aube de la connaissance suivie du matin qui brille d'une multitude de rayons et d'une pleine lumière. Par lui, les misérables obtinrent la force et la bravoure de se confronter au Gouvernement colonial autoritaire. »

Dans ce discours aux accents martiaux et rempli de l'espoir d'une lumière d'expression swahilie, le Cheikh Kaluta Amri reconnait la diversité humaine que le *kiswahili* organise dès l'époque précoloniale. L'Indépendance obtenue, il faudra faire avec cette diversité et aménager, créer éventuellement, des genres poétiques nouveaux dotés de la flexibilité et de la versatilité nécessaire à l'intégration pluraliste du multiple au sein de l'un qu'est la nation. Ce paragraphe fait pourtant partie de l'introduction écrite par le Cheikh pour le recueil de poème *Waadhi wa Ushairi* « l'exhortation poétique » de Mathias E. Mnyampala qui y excellera dans la conservation des mètres classiques. Ainsi, la nécessité de fonder la versatilité sur une base solide se fait jour et nous étudierons de

manière approfondie la façon dont Mnyampala va opérer ses innovations poétiques conservatrices, c'est à dire créer *ex materia* en reprenant les principes et les paramètres de la métrique des genres classiques de la poésie d'expression swahilie. A l'époque coloniale, la poésie d'expression swahilie est un modèle et un facteur d'intégration du Tanganyika par le dialogue inter-tanganyikais qu'elle suscite. Au moment de l'indépendance, par ses mètres et sa langue elle demeure un modèle mais pris parmi d'autres au sein d'une création *ex materia* de la culture nationale qui dépasse en extension, même si elle est exclusivement swahilophone, les formes culturelles reliées historiquement au *kiswahili*. Mnyampala pourra conserver tel quel les mètres classiques et livrer des œuvres classiques comme son *Diwani* ou ce livre *Waadhi wa Ushairi.* Ou au contraire en faire un élément au sein d'une création innovante et composite comme le sont les poésies de genre NGONJERA.

Ethique de l'amour fraternel entre les poètes et dialogues en vers

La composition poétique et son rôle majeur dans la constitution à l'époque coloniale d'une conscience nationale tanganyikaise sont une partie de la vie littéraire de Mathias E. Mnyampala qui n'est pas restituée dans son autobiographie et nous semble faire l'objet d'une retenue de la part de l'auteur. Elle est cachée par le récit de la formation missionnaire et du déroulement détaillé de la carrière professionnelle de l'auteur. Elle s'est formée de manière informelle, autodidacte dans le dialogue et l'éthique de l'amour fraternel entre poètes d'expression swahilie. Alors qu'il est encore à Tabora au début des années 1950, le Cheikh Kaluta Amri Abedi s'étonne de l'excellence poétique de Mathias E . Mnyampala tandis qu'il en donne une explication dans une lettre qu'il présente comme fondatrice de leur amitié durable :

« Mimi napenda sana kuwa rafiki yako na kujifaidisha na maarifa yako. Kiswahili unachotumia katika mashairi yako ghalib hakipatikani katika miji yote uliyoniandikia kuwa uliitembelea. Jambo hili lanishangaza. Laonyesha ya kuwa wewe ni msomaji hodari na mbaraza mkubwa. Akili yako yaonekana kuwa kubwa na ubongo mkali. »

(MNYAMPALA, M., E., 2011 : 39)

« J'aime beaucoup être ton ami et profiter de tes connaissances. Le *kiswahili* que tu as employé dans tes excellents poèmes ne se trouve pas dans toutes les villes où tu m'as écrit que tu avais voyagé. Cette chose m'étonne. Elle montre que tu es un brillant étudiant et un grand conseiller. Ton intelligence se montre grande avec un cerveau puissant. »

Le *kiswahili* poétique de Mnyampala vient d'ailleurs, peut être de la zone des dialectes du Nord du *kiswahili* et il sera publié dans les journaux d'une administration elle-même exogène. Mnampala, à l'école missionnaire, à l'âge de quinze ans, a montré un véritable don pour l'étude en réussissant une alphabétisation qui semblait *a priori* improbable. En tant qu'autodidacte il a pu se former par la lecture et la pratique des poèmes d'expression swahilie. Un apprentissage de l'écriture poétique qui, s'il a reçu cet élan religieux qui a animé Mathias E. Mnyampala dans son apprentissage de l'écriture à l'école dépendant de la mission de Bihawana, aura atteint en un temps réduit des sommets. La poésie classique d'expression swahilie est fréquemment religieuse et en ce cas Mnyampala aurait trouvé un moyen privilégié d'exprimer sa passion religieuse et d'entrer en dialogue sur ce thème avec d'autres poètes. L'écriture poétique reste la face cachée de Mnyampala dans l'autobiographie.

11. Conclusion : vers une description formelle du corpus poétique de Mathias E. Mnyampala

L'autobiographie de Mnyampala et sa biographie du Cheikh Kaluta Amri Abedi nous ont permis d'entrapercevoir une genèse de l'écriture poétique d'expression swahilie chez cet auteur. Fortement intégré dans des institutions éducative et/ou administrative coloniales, il a reçu son alphabétisation dans une école rurale dépendant de la mission catholique de Bihawana et a écrit ses poèmes dans *Mambo Leo,* organe swahilophone de la presse coloniale qui assurait la promotion d'une culture de la lecture du *kiswahili sanifu* (standard) ou non-standard, poétique. Certainement en autodidacte, il a accédé au réseau swahilophone qui était animé par les poètes d'expression swahilie. Issus de toute l'Afrique de l'est ils conservaient précieusement les formes classiques de la poésie – les genres UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI principalement – écrites en dialectes du Nord du *kiswahili* qui fournissaient la référence linguistique de la langue poétique et

pouvaient, en fonction des auteurs, se teinter de *kiswahili sanifu* (standard) ou d'autres variantes du *kiswahili.* Le *kiswahili* du Nord, fortement enraciné dans la tradition des sociétés des Swahilis de la côte du Kenya fournissait un espace linguistique indépendant aux poètes du Tanganyika tandis que la presse coloniale swahilophone leur procurait un premier espace paradoxal de l'unification nationale. Simultanément, Mathias E. Mnyampala est resté attaché à sa région natale, l'Ugogo, où il a vécu ses années de jeunesse en tant que pasteur analphabète et maître des rythmes du tambour « *Nindo* ». Sous l'impulsion de l'administration coloniale, qui voulait (mais a échoué) lutter contre le nationalisme naissant par une redynamisation des ethnismes et régionalismes, il a écrit un livre d'histoire de son peuple, les *Wagogo*. Mais son ouvrage dont le titre complet est *Historia, mila na desturi za Wagogo wa Tanganyika* (MNYAMPALA, M., E., 1954) « Histoire, tradition et coutumes des *Wagogo* du Tanganyika » montre par sa langue d'écriture, le *kiswahili sanifu* (standard), que l'auteur a opté pour la langue de l'administration qui deviendra la langue de la nouvelle nation indépendante. C'est à dire qu'il a fait également le choix de la langue du nationalisme naissant au détriment de sa propre langue maternelle le *cigogo* qui aurait mieux servi les desseins divisionnistes prêtés par Gregory H. Maddox à l'administration (MNYAMPALA, M., E., 1995 : pp 4-6). Mais aussi, le titre de l'ouvrage situe le peuple *gogo* dans un espace qui n'est pas l'Ugogo mais bien le « Tanganyika », le futur territoire de la nation swahilophone indépendante. De manière moderne, Mnyampala inscrit dès 1954 l'Ugogo dans un espace plus vaste qu'il s'agira de construire sur le plan de l'invention d'une culture nationale une fois la période coloniale dépassée. Mnyampala a réussit l'exploit de satisfaire les attentes de l'administration et des nationalistes simultanément. Il reçoit les félicitations de l'administration dont il a utilisé la langue de communication avec les Africains et la langue de l'éducation. Il a aussi participé au projet régionaliste anti-nationaliste de l'administration tout en favorisant implicitement l'entreprise nationaliste fondée et unifiée par un territoire dominé par une puissance unique, le Tanganyika et sa langue coloniale, le *kiswahili.* Territoire et langue que les nationalistes vont se réapproprier une fois l'administration coloniale expulsée.

Arrivé au peu d'années d'Indépendance que Mnyampala pourra vivre, il met son art et son talent poétique au service de la construction nationale. Il devient de son vivant le

président de l'association nationale des poètes, l'UKUTA, qui a pour but de promouvoir les formes littéraire de la langue de la nation et d'élever ainsi la connaissance du *kiswahili* et l'estime de soi des citoyens et des écoliers de Tanzanie. L'UKUTA dont les dirigeants appartiennent à l'élite au pouvoir travaille avec la bénédiction des autorités socialistes du pays dont elle suit et applique à la lettre la ligne idéologique. A la fin des années 1980, une entreprise de promotion officielle du poète et patriote Mathias E. Mnyampala se fait jour. Il est élevé au rang d'artiste national par le ministre de la culture en 1987 puis élevé au rang des médaillés de la République Unie de Tanzanie par le Président Ali Hassan Mwinyi en 1994. C'est cette entreprise de promotion de Mnyampala qui nous interroge et nous pose la question qui a guidé notre analyse politique du rôle du poétique dans la construction nationale tanzanienne. Quelles sont les raisons de ces deux sélections de Mathias E. Mnyampala par le pouvoir politique en place ? Nous avons vu, dans cette brève partie consacrée à la genèse et aux caractéristiques de l'écriture d'expression swahilie de Mathias E. Mnyampala, que le fondement idéologique de sa vision du monde, tout comme l'élan qui a animé son impressionnante élévation sociale et intellectuelle depuis l'Ugogo rural, sont profondément de nature religieuse. Mathias E. Mnyampala est fondamentalement un auteur religieux, catholique, ce même dans ses œuvres de propagande ou un essai politique. Il n'y a pas pour autant une récupération politique abusive d'un auteur qui écrivait dans l'introduction du livre II des *Ngonjera* :

« Ngonjera hizi nimezitunga kwa ajili ya Azimio la Arusha ili lipate kutangazwa zaidi kwa njia hii na, hasa, kwa ajili ya kutekeleza maagizo ya Mtukufu Mwalimu Julius K. Nyerere aliyotuagiza wakati alipotwita washairi wote wa Kiswahili, tukaonane naye Ikulu tarehe 6 Juni, 1968. Siku hiyo Mwalimu alisema, 'Tangazeni Azimio la Arusha, na tukuzeni utamaduni wa taifa letu.' Dar es Salaam, Septemba 18, 1968. »

(MNYAMPALA, M., E., 1971 : 3)

« J'ai composé ces *ngonjera* afin que la déclaration d'Arusha soit diffusée davantage par cette voie et, surtout, pour suivre les instructions que son excellence le *Mwalimu* Julius K. Nyerere nous a données lorsqu'il nous a appelés, tous les poètes de langue swahilie, pour que nous le rencontrions à la présidence le 6 juin 1968. Ce jour-là, le *Mwalimu* a

dit : « Annoncez la déclaration d'Arusha et développez le prestige de la culture de notre nation ». Dar es Salaam, 18 septembre 1968. »

De son vivant-même, l'engagement politique par la création poétique de Mathias E. Mnyampala avait été accepté par le pouvoir socialiste. Ceci nous conduit à nouveau à cette question des raisons de ces sélections de Mathias E. Mnyampala par les régimes successifs de Tanzanie : celui du socialisme *ujamaa* expliqué par les relations de solidarité familiale africaine et dont le manifeste est la déclaration d'Arusha de 1967 puis le socialisme de la fin des années 1980, plus proche du concept des réformes économiques du parti communiste chinois de 1979 sous la direction de Deng Xiao Ping. Le pays reste officiellement et idéologiquement socialiste mais il tolère un autre système, des réformes libérales et une ouverture à la compétition et au marché de son économie. Une ouverture démocratique se fait jour aussi avec le multipartisme adopté en mai 1992 dans la Constitution ce qui diffère de la situation chinoise. A nouveau, Mathias E. Mnyampala fait l'objet d'une sélection en 1994 par le président Ali Hassan Mwinyi de la République Unie de Tanzanie pour son œuvre littéraire et poétique.

Il appert que c'est sur les questions de construction nationale que se joue la continuité de ces sélections officielles de Mathias E. Mnyampala comme un poète national. Il y a bien une forme de *qui pro quo* volontaire dans ces sélections. Nous avons insisté sur l'essence religieuse de l'œuvre de Mathias E. Mnyampala pour qui l'écriture et la religion, catholique, ne font qu'un depuis ses années de formation dans les écoles primaire et secondaire des missions catholiques de Bihawana et de Bahi dans l'Ugogo. Prise en elle-même et par elle-même, l'œuvre de Mnyampala nous semble poser un problème au politique en ce qu'elle le subordonne au religieux qui, lui, est premier et fondamental. Il nous fallait donc pour comprendre les raisons des sélections de Mathias E. Mnyampala comme symbole de la construction nationale par le *kiswahili* et en l'occurrence par les formes élevées de la langue poétique et un engagement nationaliste et patriotique[78] fort de l'auteur, utiliser des méthodes objectives. Nous avons choisi d'aborder cette œuvre par ses caractéristiques formelles – dans le corpus poétique seul – et de les mettre en relation avec la problématique de construction nationale tanzanienne. En quoi cette œuvre s'intégrait, de par une approche rigoureuse de la stricte formalisation métrique des compositions en vers de l'auteur, à la tradition

classique ? Nous allons définir formellement et décrire par un système axiomatique les mètres classiques dans la partie suivante. En analysant avec les mêmes outils formels le corpus de Mathias E. Mnyampala nous pourrons répondre de manière objective et vérifiable à cette question du conservatisme de l'œuvre. C'est la conservation éventuelle d'une tradition ancienne qui a commencé son expansion continentale au XIXème siècle et – comme espace de dialogue inter-tanganyikais - dans les journaux de la presse coloniale swahilophone. Cette tradition, dans ses mètres classiques est le lieu d'une pré-construction nationale fondée par le *kiswahili* à l'époque coloniale et les sélections de Mathias E. Mnyampala par les pouvoirs politiques successifs pourront se fonder sur son rapport à elle qu'il nous incombe d'analyser de manière formelle dans la partie suivante. Ce rapport à la tradition classique est en effet une inscription dans la continuité du premier espace national qui s'est formé dans les espaces littéraires coloniaux contrôlés directement par l'administration.

Par ailleurs, la nation tanzanienne est composée de nombreux groupes ethno-linguistiques. Mnyampala lui-même est un *Mgogo* du centre de la Tanzanie qui est un Etat pluri-confessionnel. La construction nationale, qui passe par la puissance unificatrice d'une langue africaine inter-ethnique retrouverait des échos dans la façon dont seraient perpétués les mètres classiques en situation de reterritorialisation tanzanienne et dans les œuvres innovantes de Mnyampala. Nous analyserons également de manière formelle ses processus créatifs *ex materia* et les origines des éléments culturels qu'il sélectionne et réagence dans l'ouvrage composite qu'est le nouveau genre NGONJERA. La métrique formelle nous autorisera à approcher et décrire de manière objective cette structure particulière de certaines compositions poétiques. C'est sur la base de ces descriptions que nous pourrons tenter de répondre à cette question des raisons des sélections de Mathias E. Mnyampala par le politique dans le cadre de la construction nationale. Nous devrons comprendre formellement, comment l'inscription du corpus de Mathias E. Mnyampala dans la tradition classique de la poésie d'expression swahilie de la côte de l'océan indien et ses capacités de transformation et de création de nouveaux genres *ex materia,* conduisent à ces sélections qui laissent augurer d'une analogie entre les structures métriques, les processus créatifs à l'œuvre dans le corpus poétique de Mnyampala et la dynamique de construction et d'invention d'une nation à

la fois une et multiple. Il nous faut ainsi dans un premier temps construire un système de description formelle des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie. Il s'agira ainsi d'en abstraire progressivement et de manière synthétique les règles formelles au contact des œuvres et des descriptions qui en ont été faites par nos prédecesseurs. Dotés de cet outil d'analyse métrique, qui consistera en l'élaboration d'un langage formel de description, de modèles graphiques et de leurs syntaxes, nous envisagerons son application au corpus poétique de Mathias E. Mnyampala. Les résultats de nos analyses de ce corpus nous permettront enfin d'examiner, formellement, la question des sélections de Mathias E. Mnyampala par le politique dans le cadre de la construction nationale tanzanienne. Ou en quoi les formes métriques et les processus créatifs à l'œuvre dans les poèmes de Mathias E. Mnyampala correspondent-ils à la façon retenue par le politique de construire et de créer une nouvelle nation sur la base des groupes ethno-linguistiques et peuples qui occupent l'espace géographique tanzanien ?

---

[51] L'année 1919 est parfois retenue comme année de naissance de Mathias E. Mnyampala (*Cf* deuxième annexe njm1994 *et* MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 47) mais ceci est contredit par le fait que l'année 1917 est inscrite sur la tombe-même de l'auteur (*Cf* deuxième annexe kmm) que nous avons retrouvée à Dodoma (Tanzanie) et d'autres documents comme un formulaire colonial de 1956 d'enregistrement de l'état civil de l'auteur ou sa biographie résumée dans une publication récente (*Cf* deuxième annexe prf1956 *et* MNYAMPALA, M., E., 2011 : 4ème de couverture). Sur la page numéro 4 du manuscrit de l'autobiographie de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 2013 : 4), c'est également l'année 1917 qui est mentionnée. Mais quelqu'un a rajouté à la main que le mois de naissance précis de Mnyampala n'était pas connu. Cependant, le document colonial d'enregistrement des renseignements personnels de l'auteur porte une date précise 18/11/1917 pour sa date de naissance (prf1956 déjà cité).

[52] Le nominal swahili *kahara* correspond à des sentiments ou émotions négatifs : « aversion, répulsion, répugnance, dégoût » (LENSELAER, A., 1983 : 182).

[53] La région administrative *(mkoa)* de Dar es Salaam a été fondée en 1974 et subdivisée en trois districts *(wilaya) :* ILALA, KINONDONI et TEMEKE *(Cf* Portail officiel de la République Unie de Tanzanie http://www.tanzania.go.tz/mikoa/dar%20es%20salaam.pdf (consulté le 25 juin 2012)). Un district *(Wilaya)* urbain est lui-même scindé administrativement en divisions (*Tarafa)* qui recouvrent elles-mêmes des secteurs *(Kata)* divisés à leur tour en quartiers *(mitaa)* (*Cf* Webographie : site de la région administrative de Dar es Salaam http://www.dsm.go.tz/ (consulté le 25 juin 2012)). Au moment où Mathias E. Mnyampala rédige son autobiographie, à la fin des années 1960, seule existe, sur le plan de l'organisation admnistrative du territoire, la ville *(mji)* de Dar es Salaam et ses quartiers (qui deviendront les districts *(Wilaya)* en 1974) au sein de la division administrative de la région de la côte *(Mkoa wa Pwani).*

[54] Ces informations relevant du témoignage de Charles M. Mnyampala et de divers documents se recoupent positivement avec le poème de Khamis Amani Khamis (Dodoma) intitulé HUYU NDIYE MATHIAS « celui-ci c'est Mathias » publié en hommage au poète Mathias E. Mnyampala après sa disparition dans l'édition datée du vendredi 13 juin 1969 du journal UHURU. Mathias E. Mnyampala est reconnu comme

un maître du *kiswahili* mais aussi de l'anglais. Il savait également écrire en arabe selon Nyamaume (*Cf* deuxième annexe uhu131969).

[55] Nous reviendrons sur un essai théologico-politique demeuré inédit et relu par Julius Kambarage Nyerere intitulé *Azimio la Arusha na Maandikio Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » où Mathias E. Mnyampala tente une justification par les textes sacrés tirés de la *Bible*, du *Coran*, des enseignements de Bouddha et du *Veda* du manifeste socialiste qu'est la déclaration d'Arusha de 1967.

[56] Le groupe ethnique *gogo* est unifié par un *continuum* dialectal avec intercompréhensibilité des dialectes mais était divisé en trois entités distinctes qui se considéraient comme telles : les Wanyaugogo (situés d'Ihumwa à Dodoma), les Wethumba (entre Mpwapwa et Mvumi) et les Wanyambwa (de Kigwe à Manyoni). Ces trois ethnonymes nous viennent de Charles M. Mnyampala qui les regroupe en *kiswahili* sous l'appelation unitaire « *Wagogo ».* L'intercompréhensibilité des dialectes nous semble indiquée par le fait que Charles M. Mnyampala les appelle des accents « *lafudhi »* et non des dialectes « *lahaja »* au sens technique et linguistique du terme. Nous n'avons pas enregistré toutes nos conversations qui ont été nombreuses et avons consigné par écrit ces informations recueillies en 2010. Le lexique trilingue Kiswahili-Cigogo-Anglais de William M. Mlagulwa indique cependant une autre définition à l'entrée 'Wetumba' qui serait une « tribu *kaguru* [notre traduction de l'anglais NDT] » (MLAGULWA, W., M., 2007 : 30), c'est à dire un autre groupe ethnique voisin parlant une autre langue, le *Chikaguru*. Nous ne pouvons que remarquer la différence et consigner ces deux sources peut être contradictoires. L'entrée GOGO de la base de donnée linguistique *Ethnologue* confirme cependant complètement l'information de Charles M. Mnyampala en faisant du dialecte TUMBA un dialecte *gogo* de l'Est (EAST GOGO) :
http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=gog
L'entrèe KAGULU de la même base de donnée confirme aussi l'information de William M. Mlagulwa – pourtant contradictoire avec celle de Charles M. Mnyampala – en considérant le TUMBA comme un dialecte du KAGURU par ailleurs intercompréhensible à 56% avec la langue *gogo* :
http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=kki
Nous voyons ici les signes d'une confusion du même dialecte TUMBA réparti entre deux groupes ethniques voisins. L'autre hypothèse serait qu'il y ait homonymie sur le nom propre TUMBA mais elle nous semble moins probable en raison de la proximité géographique et linguistique des *Wakaguru* et des *Wagogo*. L'éclaircissement de ce problème linguistique dépasse le cadre du présent travail et appelle à des recherches complémentaires sur le terrain.

[57] Nous traduirions ce titre de manière tout à fait différente par « Vénus » qui correspond au nom de cette planète en *kiswahili* dans sa forme complète *:* « *Zuhura* ». Le verbe qui signifie « flâner, rôder, perdre son temps, être oisif » est *kuzurura* (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 646) ce qui n'est pas exactement le même sens qu' « errer, vagabonder » et ne présente pas non plus la même forme phonologique quant à la racine verbale -ZURUR. Nous ne voyons pas d'explication phonologique à ce qu'une syllabe /ru/ soit absente dans le dérivé nominal putatif 'zuhra' et remplacée par un /h /. Un autre dérivé nominal conserve *a contrario* toutes les syllabes de sa racine verbale : '*uzururaji'* signifie « la flânerie ».

[58] Nous nous référons à la carte intitulée « L'espace swahili » conçue par Jean-Claude Bruneau et réalisée par Guilène Réaud-Thomas qui a été présentée en 2012 avec François Bart au colloque final de l'ANR SWAHILI à Bordeaux. Elle n'a pas encore été publiée. Elle résume de manière claire la grande expansion du *kiswahili* de l'océan indien jusqu'aux villes de tout l'Est de la République Démocratique du Congo (RDC) au XXI[ème] siècle. Comme le démontre le mémoire de thèse de Jean de Dieu Karangwa, cette expansion a commencé au XVIII[ème] siècle en ce qui concerne la zone interlacustre et la RDC en particulier (KARANGWA, J. de D., 1995). La question de la datation de l'expansion du *kiswahili* est aussi une question politique sensible en RDC . Le *kiswahili,* selon les camps en présence peut avoir, ou non, intérêt à être présenter comme une langue congolaise strictement endogène ou au contraire comme une langue invasive d'apparition récente. Les différentes théories en lice ne peuvent cependant effacer l'histoire et la présence des sociétés swahilies de la côte de l'océan indien dont l'action est à l'origine manifeste de la première expansion continentale du *kiswahili*.

[59] L'idée de ce néologisme, nous est venue à la lecture de Martin Sturmer qui traite plus spécifiquement des *media* postcoloniaux et non de la poésie d'expression swahilie postcoloniale *: « There was the post colonial phase where the then socialist regime of independent Tanzania sought to „Tanzanianize" the media »* ; « Il y a eu la phase postcoloniale où le régime socialiste d'alors de la Tanzanie indépendante

chercha à « tanzaniser » les média. » (STURMER, M., 1998 : i). Mais la logique politique postcoloniale de « tanzanisation » nous semble la même dans les deux cas, médiatique ou poétique.

[60] Nous faisons référence au traité de métrique *Sheria za kutunga MASHAIRI* « lois de la composition de poésies » du Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954), au journal de la communauté, *Mapenzi ya Mungu* « L'amour de Dieu » qui publie des poèmes. A l'heure actuelle, les grands rassemblements de l'Ahmadiyya sont accompagnés de la récitation de chants de poèmes en *kiswahili*. La poésie d'expression swahilie en vers classiques est une composante majeure de l'activité religieuse de l'Ahmadiyya pour l'Afrique de l'est.

[61] Les titres des ouvrages reprennent le nominal *kito* « gemme » au singulier et ne l'utilisent jamais au pluriel *vito* (Cf Bibliographie de Mathias E. Mnyampala). Le titre *vito vya hekima* « gemmes de sagesse » ne correspond donc pas à celui d'un ouvrage de Mnyampala mais à un résumé des deux titres séparés : *Kito cha hekima I* « gemme de sagesse I » et *Kito cha hekima II* « gemme de sagesse II ».

[62] Le livre imprimé sur les presses des Bénédictins de la mission de Ndanda illustre la solidarité familiale *ujamaa* ou « familialisme » dont le nom en *kiswahili* vient aussi traduire la notion de « socialisme ». Mais ce n'est pas un livre politique et plutôt un livre de morale religieuse illustrée et adaptée au contexte africain.

[63] Cette biographie historique a été publiée à compte d'auteur. Les livres se sont perdus et nous disposons de la copie du tapuscrit dans le corpus ANM sous le code mmd.

[64] Le nominal swahili *tamaa* correspond aux notions suivantes dans le dictionnaire de Lenselaer : « objet de désir, grande envie, convoitise, ambition, passion violente, avarice, cupidité, avidité » (LENSELAER, A *et al,* 1983 :). Associées à la religion *(dini)* ces notions nous semblent bien pouvoir se traduire par le terme français « passion ».

[65] *Ulimwengu si pungufu, hubana vidhabidhabi,*

Huangusha watukufu, huyeyushwa kwa kalibi,

Daima ni badilifu, kama kanga za mabibi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

[66] *Tamati ukamilifu, anayeleta ni Rabi,*

Mkidhi wetu Raufu, Muumba wetu Hababi,

Atakalo husadifu, sinibishie muhebi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

[67] Cette adaptation française a été publiée par nous dans *Les cahiers d'Afrique de l'est* en 2012 dans un article sur la philosophie d'expression swahilie de Tanzanie.

[68] Selon Maddox, l'administration sollicite les histoires tribales afin de contrecarrer la naissance du nationalisme dans les années 1950. C'est à dire qu'elle compte sur les rivalités « tribales » pour saper l'union des nationalistes. Mais Mnyampala dans son livre ne retrace pas l'histoire des *Wagogo* dans un esprit tribaliste mais en montrant au contraire de manière moderne que rien dans l'histoire des *Wagogo* n'interdit à ce groupe ethnique de s'unir aux autres (MNYAMPALA, M., E. *et al,* 1995 : 4). Le livre est d'ailleurs écrit en *kiswahili,* la langue du territoire plus vaste du Tanganyika.

[69] La formule prend le verbo-nominal swahili *kusoma* dans sa forme infinitive en classe 15. Une tentative littérale de traduction en français de *kusoma* pourrait être faite par un usage équivalent du verbe à l'infinitif utilisé comme un nom, soit « le lire ». Nous la remplacons par le nom plus courant de « lecture ».

[70] le journal est diffusé dans les quatre territoires britanniques qui ont des statuts juridiques différents (Kenya, Ouganda, Tanzanie et Zanzibar) mais il est basé à Dar es Salaam et concerne surtout par ses auteurs et ses contenus le Tanganyika.

[71] Ce titre est proche dans sa formulation d'un proverbe dont la signification est donnée dans le dictionnaire de Lenselaer à l'entrée -KADIRI : « *Kufa ni faradhi ya iliyokadirika (*ou *ni faradhi iliyokadiriwa),* la mort est la condition de ce qui est fini (limité), c'est-à-dire de la créature. » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 172).

[72] La mère *(mama mzazi)* de Mnyampala est décédée le 14 juillet 1954, ce qui permet de dater approximativement la date de publication de ce poème (archives Mnyampala (ANM) mnkT32).
[73] Nous rappelons que le terme *ujamaa* permet aussi de traduire la notion de « socialisme » politique en se fondant sur cette même conception de la solidarité familiale traditionnelle. Le livre a été imprimé par les presses missionnaires des Bénédictins de Ndanda et il s'en tient à la démonstration et à la promotion de la solidarité familiale.
[74] Le *kiswahili* ne distingue pas grammaticalement le masculin et le féminin.
[75] Si les mots sont les mêmes pour exprimer par le concept religieux d « amour » la relation à autrui, il sort du cadre de la présente étude la possibilité de définir avec précision si les définitions sont les mêmes ou non. Nous ne pouvons que constater l'usage des mêmes racines verbales –PEND- ou –PENZ- et de leurs dérivations nominales qui ont rapport à l'amour chez les auteurs. Le journal de l'Ahmadiyya où sont publiés régulièrement des poèmes s'appelle *Hub'Allah* « la passion de Dieu » en arabe et *Mapenzi ya Mungu* « l'amour de Dieu » en *kiswahili.*
[76] Le nominal 'Manga' désigne le « Nord […] d'où sont venues à la côte orientale d'Afrique les principales colonies arabes […] R. MAKA, La Mecque, à cause de sa direction nord par rapport à la côte orientale d'Afrique. » (SACLEUX, C., 1939, 501).
[77] il s'agit de la première expansion continentale du *kiswahili* qui est antérieure à la percée coloniale. Les colons sont les Arabes et les Swahilis de la côte qui pénètrent à l'intérieur du continent avec le *kiswahili* et fondent des villes le long des routes des caravanes. Le Cheikh est né dans l'une de ces villes swahilophones de colonisation arabo-swahilie, à Ujiji.
[78] Le nominal swahili *uzalendo* désigne de manière indifférenciée ces deux notions différentes dans la langue française.

III. Définitions des genres classiques de la poésie d'expression swahilie

Nous nous proposons de définir les genres classiques de la poésie d'expression swahilie de manière formelle. Dotés de cet outil puissant qu'est la modélisation des genres dans leur structure et leurs éléments constitutifs de base nous pourrons l'appliquer à la description des œuvres poétiques de Mathias E. Mnyampala. En effet, une première lecture montre que Mathias E. Mnyampala compose de manière parfois conforme aux mètres classiques et parfois qu'il innove en leur sein tout en conservant la métrique. Notre propos est précisément d'envisager en quoi la forme des compositions de Mathias E. Mnyampala et leur rapport au corpus classique permettent d'éclairer les raisons de sa sélection par le pouvoir politique tanzanien de la fin des années 1960 comme un auteur adéquat à la propagation des idées socialistes *(Ujamaa)* et à la construction nationale tanzanienne. Or sans modèles formels de la métrique des œuvres classiques et nouvelles, notre tentative ne pourrait que se limiter à des impressions vagues. La tentative de définition des genres classiques achoppe sur de nombreuses difficultés qui toutes sont liées à l'hétérogénéité régnant dans les théories en vigueur dans le domaine. S'il y a chez les auteurs une certaine convergence sur l'identification de la formation définitive du socle classique de la poésie d'expression swahilie au XIXème siècle principalement, les premières divergences apparaissent dès le dénombrement et la classification des genres. Les trois noms des genres classiques – que nous donnons au singulier et en *kiswahili sanifu* (standard) – WIMBO, UTENZI et SHAIRI reviennent dans tous les textes, mais les critères de classification retenus diffèrent d'un auteur à l'autre, tout comme la signification des termes techniques. Nous donnons un aperçu de ce désordre avant de tenter d'en identifier les causes et d'adopter en ce qui nous concerne une terminologie et des modèles formels univoques en vue de l'entreprise de description ultérieure des œuvres de Mathias E. Mnyampala.

La présente démarche se propose de définir progressivement les noms des genres et de leurs éléments et principes constitutifs par la confrontation de toutes les sources disponibles. Notre lecteur pourra se reporter utilement au glossaire des termes de la métrique classique de la poésie d'expression swahilie et à la synthèse à la fin de ce

chapitre qui donnent les résultats de notre étude *(Cf* Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique). Ces éléments permettent de décrire au chapitre suivant la structure métrique des compositions poétiques de Mathias E. Mnyampala et ses processus créatifs *ex materia*.

Kaluta Amri Abedi, identifie quatre genres différents dans son traité de métrique intitulé *Sheria za Kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* « Lois de la composition de poésies et le recueil de poèmes d'Amri » dont la langue d'écriture est le *kiswahili* et qui est aussi le premier traité connu de nous à avoir été écrit dans le monde (ABEDI, K., A., 1954). Ces quatre genres sont les TATHLITHA, TAKHMISA, TENZI et MASHAIRI[79].

Abedi adopte un *premier principe de classification* qui a pour échelle la strophe ou sg '*ubeti' ; pl. 'beti'* en *kiswahili*. Il s'agit du nombre de vers par strophe/*ubeti*. Le nom qu'il utilise pour désigner le vers est au singulier '*mstari'* ; pl. '*mistari'* et signifie « ligne » en *kiswahili* (ABEDI, K., A., 1954 : 28). Dans les noms TATHLITHA et TAKHMISA empruntés à la terminologie arabe, le caractère numérique se reflète dans l'étymologie ou TATHLITHA et TAKHMISA désignent respectivement des compositions dont les strophes/*beti* sont faites de trois et cinq vers. Les genres TENZI (ABEDI, K., A., 1954 : p. 29 *sq*) et MASHAIRI (ABEDI, K., A., 1954 : pp 16-27) présentent quant à eux, chez Abedi, des strophes/*beti* faites de quatre vers (*mistari*). Le nominal '*tenzi'* cl.10 est le pluriel de '*utenzi'* cl.11 et '*mashairi'* cl.6 le pluriel de '*shairi'* cl.5. Le nominal '*mashairi'* est ambigu car il désigne tout type de compositions poétiques en vers, comme c'est le cas dans le titre de son livre, ou un genre déterminé qu'Abedi nomme MASHAIRI au pluriel.

Le *deuxième principe* de classification adopté par Abedi est celui des rimes ou sg '*kina'* ; pl. *'vina'* et du nombre de syllabes par vers ou partie de vers qu'il nomme '*mizani*[80]*' ou* « balance ; mesure » *en kiswahili*. La rime est syllabique. Abedi utilise le terme '*silabi*' (cl. 9/10) « syllabe(s) », comme un synonyme de rimes *'vina'* dans son texte :

« […] *huwa shairi zima linakuwa na silabi mbili – kati na mwisho – zinazotokea tena na tena hata kwa kiasi cha kuliudhi sikio. »* (ABEDI, K., A., 1954 : 20)

« […] si d'habitude la poésie entière a deux syllabes – au milieu et à la fin [d'un vers NDT] – qui se répètent encore et encore jusqu'au point d'indisposer l'oreille. »

Le principe des rimes *(vina)* et celui de la mesure *(mizani)* permettent de différencier les compositions du genre TENZI d'avec celles du genre MASHAIRI qui présentent des chaînes de rimes en nombre différent dans chaque ligne *:* respectivement une et deux. Les décomptes syllabiques des vers sont aussi différents entre les deux genres et la dualité dans les chaînes de rimes syllabiques dans le genre MASHAIRI conduit à la division de chaque vers en deux hémistiches qu'Abedi nomme au sg '*upande*, pl. '*pande'* « les côtés » en *kiswahili* (ABEDI, K., A., 1954 : 26).

Mais d'autres auteurs déterminent un nombre plus important de genres, treize chez Cheikh Nabahany dont le nombre et les données seraient repris par Ibrahim Noor Shariff (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 83). L'enquête de terrain de Mugyabuso M. Mulokozi et T.S.Y. Sengo qui se base sur les déclarations des poètes rencontrés au Kenya et en Tanzanie dans un cadre extensif permet de citer trente genres différents, nous y reviendrons (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 83). La contradiction manifeste dans les classifications existantes repose avant tout sur les critères fondamentaux de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie ainsi que leur hiérarchisation. Chez les auteurs d'expression swahilie, deux logiques sont en concurrence. Il s'agit de la définition de la strophe/*ubeti* par le nombre de vers par strophe/*ubeti* ou par les rimes (*vina*) et la mesure (*mizani*) du nombre de syllabes (*silabi*) par vers ou par parties de vers. Des auteurs comme Kaluta Abedi Abedi combinent les deux logiques dans leur définition des genres, d'autres, comme Ibrahim Noor Shariff ne reconnaissent pas la pertinence classificatoire du principe du nombre de vers par strophe/*ubeti* seul et considère le principe des chaînes de rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) syllabiques comme un principe fondamental de la métrique classique.

Comme Kaluta Amri Abedi avant eux, Kitula king'ei et Amata Kemoli, utilisent dans leur *Taaluma ya Ushairi* « Précis de poésie », le principe du nombre de vers par strophe/*ubeti* (KING'EI, K. *et al,* 2001 *:* pp 15-30) pour identifier des « types », '*aina'* en *kiswahili*, de poésies et lui rajoutent, toujours en s'appuyant sur des termes d'origine arabe, les nombres UN pour le type TATHMINA dont les strophes/*beti* ne comprennent qu'un unique vers, DEUX pour le TATHNIA qui regroupe des compositions dont les strophes/*beti* présentent deux vers, QUATRE pour le type TARBIA avec des strophes/*beti* à quatre vers chacune, SIX pour le TASDISA (syn. USITA[81], TAKHIDISA, TASHLITA),

strophes/*beti* à six vers chacune et DIX avec le type UKUMI dont les compositions comprennent des strophes/*beti* de dix vers chacune. Ces types supplémentaires ne se rencontrent pas tous dans le corpus poétique classique du XIX[ème] siècle et la modification du paramètre qu'est le nombre de vers par strophe/*ubeti* correspond à une innovation basée sur une transformation des règles classiques qui conserve leur principe (il y a un certain nombre de vers par strophe/*ubeti*) tout en faisant varier la valeur de paramètre associé (le nombre de vers par strophe/*ubeti*). Si la façon de prendre en compte le critère du nombre de vers par strophe/*ubeti* d'une composition pose problème chez les auteurs qui écrivent en *kiswahili*, tous s'entendent sur le principe des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) syllabiques comme un principe définitoire de la métrique des genres classiques ou non des poésies d'expression swahilie en vers. Mais ce principe fondamental n'est pas non plus consensuel, Clarissa Vierke, dans son étude sur une composition du genre UTENDI (syn. UTENZI) (*Utendi wa Haudaji* « L'*Utendi* du palanquin ») identifie une autre logique métrique à l'œuvre où les unités de base sont comptées en pieds. Dans cette approche, l'unité de base ou pied est un groupe de syllabes dont les deux dernières constituent le noyau rythmique. Ce système de pieds accentuels qui déterminent une cadence existe aussi dans les vers de Johann Wolfgang Goethe, dans les chants de Sessenheim (*Der Sessenheimer lieder*) par exemple (*Cf* « Une germanisation de l'*utenzi* ? » *in* ROY, M., 2013a : pp 47-52). De manière surprenante, Mme Vierke, qui est allemande, ne fait pas part de cette ressemblance formelle entre la métrique swahilie, telle qu'elle la conçoit, et la métrique de la poésie classique de sa langue maternelle. Les pieds ne peuvent être qu'au nombre de deux par vers et sont corrélés à des unités syntaxiques syntagmatiques à l'échelle du vers. Ainsi un syntagme, qu'il soit de nature nominale, verbale, ou adverbiale, forme une unité complète qui correspond exactement à un pied sur le plan de l'extension et particulièrement de l'accent dont la règle phonologique est strictement fixée par la langue sur l'avant-dernière syllabe (d'où la notion de noyau rythmique) de ces unités que sont le syntagme, c'est-à-dire le pied. La succession des pieds de décomptes syllabiques différents marque le rythme des vers et influe sur le mode d'actualisation orale quant elle se fait sur un mode de cantillation non-religieuse différent à la fois de la lecture simple à haute voix et de la chanson (VIERKE, C., 2011 : pp 23-94). Cette approche accentuelle de la métrique traite de caractéristiques courantes et, nous semble-t-il,

essentielles de la poésie d'expression swahilie, à savoir son rythme – marqué par la succession des groupes accentuels identifiés au syntagme et à des unité métriques – et aussi le fait que traditionnellement la poésie swahilie est écrite pour être chantée. Le seul principe des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) laisserait de côté les traits attenants à l'oralité dans son mode de définition des genres poétiques, tout comme le principe du nombre de vers par strophe/*ubeti*.

Pourtant, et de façon tout aussi remarquable, nous constations à la lecture des textes sur la métrique des œuvres poétiques rédigés en *kiswahili* qu'aucun des auteurs africains n'avait utilisé une définition syntaxique du rythme en terme de pieds porteur de l'accent ou syntagmes – il n'y a pas même de nom dans la métrique des textes d'expression swahilie pour la notion de « pied » – mais qu'ils s'orientaient tous, théoriciens et parfois aussi poètes d'expression swahilie dans une compréhension à l'échelle syllabique des deux axiomes de la métrique des œuvres d'expression swahilie : les rimes (*vina*) syllabiques et la mesure (*mizani*) du nombre de syllabes par vers ou partie de vers. Ces deux axiomes étant capable de générer les vers et les strophes/*beti* comme un support des récitations orales par des chanteurs[82] professionnels de poésies. Un tel décalage entre ces théories métriques fondées sur des pieds ou des syllabes ne pouvait que nous interroger et surtout, augmentant le taux d'hétérogénéité du discours métrique sur les poésies d'expression swahilie en vers, complexifier grandement notre démarche qui est de définir des modèles métriques et des éléments constitutifs de base pour les genres classiques en vue d'une description formelle du processus créatif *ex materia* de Mathias E. Mnyampala où la matière créative est précisément faite des genres classiques, de leurs principes, de leurs paramètres et de leurs unités de base ou complexes, éventuellement transformés et associés à d'autres objets culturels, comme les dialogues du théatre européen et les palabres traditionnels *gogo,* toujours sur le plan formel.

A l'horizon de l'entreprise de définition métrique des genres classiques et de leurs principes que nous menons se dessinaient plusieurs possibilités : les différentes théories pouvaient être vraies localement à des niveaux différents d'analyse linguistique et métrique ou le corpus dit « classique » n'était peut être pas homogène sur le plan de la métrique. Dans un premier temps, il fallait définir un cadre pour comparer les

différences d'application de la théorie de la quantification métrique par des pieds et/ou des syllabes. Seul le genre UTENZI (ou UTENDI) donnait prise à l'ensemble de la diversité de ces théories de métriques. Partisans de la théorie des pieds ou de celle des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*) syllabiques, théoriciens du genre sur la base du décompte des vers dans la strophe/*ubeti*, allaient se retrouver dans l'UTENDI/UTENZI devenu le champ de bataille où se confronteraient les différentes opinions et où nous espérions en définitive obtenir une solution. C'est donc par l'étude de ce genre classique qu'est l'UTENZI (nous utiliserons la notation standard dans notre propre terminologie) que nous allons commencer notre tentative de modélisation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie en examinant les théories en présence et en tentant de les rendre sous une forme unique et synthétisée par un modèle formel intégrateur et à portée générale, vérifié par les données expérimentales phonologique et phonétique.

1. Le genre UTENZI (ou UTENDI)

Le genre UTENZI (ou UTENDI) est un genre classique par excellence. Inauguré en 1728, c'est la date du plus ancien *utenzi* qui nous soit parvenu, intitulé *Utenzi wa Tabuka/Herekali* « *Utenzi* de Tabuka/Héraclios » (KNAPPERT, J., 1977), le genre UTENZI s'est consolidé et déterminé dans ses règles métriques au XIXème siècle. Sur le plan linguistique, les œuvres ont pour point commun d'avoir été écrites avant la standardisation du *kiswahili* dans les années 1930-1940. Elles sont écrites dans différents dialectes primaires du *kiswahili*, ces dialectes qui résultent de la diversification historique du *kiswahili* au sein des sociétés swahilies côtières et insulaires de la rive africaine de l'océan indien avant sa pénétration et son expansion continentale. Des œuvres sont rattachées aux variétés septentrionales des dialectes – *kiamu, kimvita, etc* (SACLEUX, 1909a : pp VIII-IX) – qui sont influents sur le plan littéraire, et dans ce cas elles sont appelées au singulier '*utendi'*, et *'tendi'* au pluriel si nous suivons la phonologie de ces dialectes-mêmes. D'autres œuvres sont le fait d'auteurs issus de régions où sont parlés les dialectes du Sud du *kiswahili* (plus proches linguistiquement du futur standard), en particulier ceux de Tanga (actuelle Tanzanie) où l'on parle alors le *kimrima* apparenté au *kiunguja* (SACLEUX, 1909a : IX) qui fournira la base du standard. La

dénomination méridionale du genre est *'utenzi'* au singulier et *'tenzi'* au pluriel. Cependant la puissance littéraire est au Nord de l'aire dialectale à l'époque, c'est-à-dire à Lamu (en tant qu'archipel, plusieurs dialectes du Nord sont parlés au XIXème siècle : *kisiu*, *kipate*, *kiamu* mais le *kiamu* est dominant pour des raisons géopolitiques où l'île d'Amu rayonne (NURSE, D. *et al,* 1985 : p. 57*sq*) et Mombasa. La région swahilophone d'origine d'un auteur n'implique pas que sa langue d'écriture swahilie y soit tout à fait conforme et les formes du Nord pénétrent toutes les œuvres, ce jusqu'au XXème siècle et probablement après car elles sont bien conservées et prises comme des modèles par les poètes d'expression swahilie s'ils composent en vers. Dans les œuvres de Mathias E. Mnyampala par exemple, des éléments lexicaux typiquement septentrionaux, comme '*nyoyo'* cl.4 « les cœurs » à la place du standard '*mioyo*' cl.4 qu'il « devrait » écrire s'il y avait conformité totale entre le *kiswahili* diffusé dans sa région d'origine – Dodoma en Tanzanie en zone de diffusion du *kiswahili sanifu* (standard) – et ses choix lexicaux. La langue d'écriture, du Nord ou du Sud, standard ou non, intégrera certainement des éléments lexicaux septentrionaux ou des structures syntaxiques du fait de l'influence littéraire des poésies de Lamu et de Mombasa. Cette influence est si nette que l'étude des seuls manuscrits de poésies appliquée à la définition des dialectes swahilis peut être source d'erreur tant ils sont émaillés de formes septentrionales. Nous lisons :

« *Elena Bertoncini a écrit une remarquable grammaire comparée des dialectes swahilis, à partir d'une étude des diverses traditions poétiques recueillies en manuscrit. Des traits syntaxiques et lexicaux identifient les dialectes du nord* <u>*mais ils relèvent de la tradition littéraire*</u> [c'est moi qui souligne]. *Cela ne suffit pas à fonder le choix d'un dialecte de référence, la poésie ne peut servir de guide. »* (RICARD, A., 2009 : 35)

Il y a un décrochage entre les zones dialectales du Nord et du Sud, dont les pôles d'influences à l'époque de la standardisation sont Lamu/Mombasa pour le Nord et Zanzibar pour le Sud, et les manuscrits de poésies des auteurs issus de ces zones qui tous écrivent soit directement dans un dialecte du Nord, soit dans un dialecte du Sud mêlé de formes lexicales et syntaxiques du Nord. Nous notons par ailleurs que des compositions écrites en *kiswahili* du Nord ou du Sud seront indistinctement désignées comme des *'tenzi'* par la suite en *kiswahili sanifu* (standard) c'est-à-dire que la forme standard, empruntée aux dialectes du Sud n'est plus distinctive contrairement à '*utendi*'

qui renvoit à des œuvres septentrionales. De manière générale nous parlerons donc du genre UTENZI.

Sur le plan de la métrique, des œuvres comme *Utenzi wa Ras l'Ghuli* « Utenzi de la tête de goule » de Mgeni Bin Faqihi[83] (MGENI BIN FAQIHI *et al,* 1979) datée d'environ 1855 (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 26), *Utenzi wa Mwana Kupona* « Utenzi de Mwana Kupona » de Mwana Kupona bint Mshamu de Lamu (Kenya) (ALLEN[84], J., W., T. *et al* 1972) datée de 1858 environ (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 26) ou encore *Utenzi wa Kadhi Kasim bin Jaafar* « Utenzi du Kadhi Kasim bin Jaafar » de Hemed bin Abdallah bin Said Al-Buhry de Tanga (Tanzanie actuelle) (AL-BUHRY,1972) datée de 1881, et de nombreuses autres du genre en ont défini les règles et le mètre pour les générations à venir de poètes du XXème et du XXIème siècles sans que celle-ci viennent être modifiées, à la différence des styles et des thèmes. Garnier a décrit cette transmission du genre classique (GARNIER, X., n.d.) – qui se fait telle quelle quant à son mètre – à partir de la fin du XIXème siècle ou un *utenzi* va s'opposer à l'invasion coloniale et démontrer par l'exemple que les formes classiques peuvent être employées contre le nouvel ordre qui s'impose. Hemed bin Abdallah bin said Al-Buhry est l'auteur de l'*Utenzi wa vita vya Wadachi kutamalaki Mrima 1307 A. H.* « Utenzi de la guerre des Allemands pour prendre possession de la côte 1307 A.H. [notre calcul : 1889 ap. J.-C. NDT] » (AL-BUHRY, 1960) où il décrit en vers de genre UTENZI la « guerre » – '*vita*' en *kiswahili* – de 1888-1889 et la révolte d'Abushiri ibn Salim al-Harthi sur le territoire de ce qui allait devenir jusqu'en 1919, le Tanganyika de la *Deutsch Öst Afrika* ou Afrique de l'Est allemande qui comprenait également le Rwanda, le Burundi et des territoires actuellement mozambicains.

Les *tenzi* anciens avaient été assimilés au genre classique de « l'épopée » qui pourrait effectivement se retrouver de manière comparative dans les *tenzi* narratifs. Le premier *utenzi* que nous connaissons, *Utenzi wa Tabuka/Herekali,* a aussi été rattaché à ce genre classique défini par Aristote que Jan Knappert désigne comme « L'épopée d'Héraclios » (KNAPPERT, J., 1977). Le sujet de cet *utenzi*, qui est le récit d'une campagne de l'empereur byzantin Héraclios menée en Syrie, tout comme son identification au genre de l'épopée, sans doute sur la base de son caractère narratif et historique, ne nous parlent pas du caractère africain de cette œuvre d'inspiration islamique. Nous savons

déjà que tous les *tenzi* classiques ne correspondent pas aux critères de définition du genre de l'épopée. *L'utenzi wa Mwana Kupona* (*vide supra)* par exemple consigne dans ses strophes/*beti* de genre UTENZI les conseils de l'auteur, Mwana Kupona bint Shamu, adressés à sa fille, Mwana Hashima, pour atteindre la joie d'une vie conjugale heureuse et qu'elle sache s'occuper de son mari. Knappert n'assimile d'ailleurs pas tous les *tenzi* au genre épique mais il explique que la majorité des poésies narratives traditionnelles en vers sont écrite dans le genre UTENZI, en premier lieu, *l'Utenzi wa Tabuka/Herekali* qui est « the most typically epic of Swahili literature » (KNAPPERT, J., 1967 : 7), « la plus typiquement épique de la littérature swahilie ». Mais la fonction narrative n'est pas la seule à l'œuvre dans les *tenzi* et d'autres compositions du genre UTENZI sont des poésies didactiques ou de louanges. Ces trois fonctions épique, didactique et laudative se retrouvent dans les poésies religieuses qui définissent le genre classique (*idem*) que cela soit du récit des premières guerres de l'Islam, d'un enseignement moral sur la base de préceptes religieux – comme c'est la cas de *l'Utenzi wa Mwana Kupona* – où encore des louanges adressées au prophète Muhammad, les compositions nommées KASIDA au sein du genre UTENZI. Des poésies non-religieuses comme *l'Utenzi wa vita vya Wadachi kutamalaki Mrima [A.H. 1307]* pourront aussi présenter des références islamiques. Le genre classique UTENZI n'est donc ni assimilable trait pour trait à celui de l'épopée, ni assimilable à une poésie religieuse tant ses mètres ont été appliqués à des sujets narratifs non-religieux à la même époque que celle de l'écriture des poésies religieuses, le XIXème siècle.

Ce genre a aussi un nom en *kiswahili,* que signifie-t-il ? L'étymologie du nom est exclusivement d'origine *bantu*. Il s'agit d'un nominal en classe 11 (préfixe u-) formé sur la racine verbale -TEND- qui véhicule l'idée de « faire, d'agir ». Cette racine modifiée par une extension causative –z- et accompagnée de la voyelle thématique –i se retrouve dans le nom swahili de classe 7 avec le préfixe nominal ki- dans « *kitenzi »* qui désigne la catégorie grammaticale du « verbe » dans le sens qu'elle supporte des notions relatives à l'action, ce qui justifie son apparentement à la racine -TEND. L'*Utenzi*, étymologiquement parlant, à rapport à la notion « d'agir, de faire » comme *kitenzi* « verbe » qui désigne le verbe en tant que catégorie grammaticale. Le dictionnaire du *kiswahili sanifu* (standard) confirme cette analyse. L'entrée '*utenzi'* est double. La

deuxième entrée donne une définition du genre poétique sur laquelle nous reviendrons tandis que la première est la suivante : « *namna au jinsi ya kufanya kazi ; utendi* » (TUKI, 2004 : 447) ; « Manière ou façon de travailler ; utendi ». Cette logique sémantique qui désigne un genre artistique par l'idée de l'action, du fait d'œuvrer même ou la façon de travailler, se retrouve en français dans l'étymologie du genre de l'opéra qui vient du latin *opera* qui signifie « travail, activité » (GAFFIOT, F., 1934 : 1081). A défaut de trouver une traduction satisfaisante en français, nous utiliserons donc le nom *'utenzi'* du *kiswahili* standard en français.

a. *Le cas particulier de l'***Utendi wa Haudaji** *« Utendi du palanquin » (C. Vierke)*

Le livre publié récemment de *l'Utendi wa Haudaji* (VIERKE, C., 2011) est une édition critique et analytique de *l'utendi* éponyme. Vierke passe par la définition du mètre du genre UTENZI dans lequel est structuré ce poème comme un préalable nécessaire à l'analyse stylistique qui est son objectif principal. C'est une démarche analogue à la nôtre qui est de fonder des interprétations politiques relatives à la construction nationale tanzanienne sur des analyses métriques préalables qui garantissent la solidité et la vérifiabilité des raisonnements. La partie analytique du livre consacrée au mètre est cependant conséquente, presque deux cent pages (VIERKE, C., 2011 : pp 23-205), ce qui en fait un livre unique quant au développement de la réflexion esthétique sur le seul mètre du genre UTENZI. Comme nous l'avons rappelé en introduction, le genre UTENZI est un genre classique par excellence et il n'est donc pas étonnant qu'une monographie de cette échelle lui soit réservé. L'approche est novatrice dans le sens où elle identifie au sein du genre UTENZI un deuxième système métrique fondé sur le rythme marqué par des pieds polysyllabiques et accentués. Vierke ne rejette pas le premier système de quantification métrique fondé sur les rimes *(vina)* et la mesure *(mizani)* syllabiques des vers ou des parties de vers qui est le seul décrit par les auteurs d'expression swahilie. Mais elle propose plutôt un système mixte de quantification où le premier système dont l'unité de mesure est la syllabe fournirait le cadre où peut se développer le second compté en pieds :

« […] *we can consider the utendi as making use of a mixed-quantifying metrical system (gemischt-quantifzierend), which employs both stress-accent working around a rhythmic core and the syllable quantum*. » (VIERKE, C., 2011 : 34)

« […] nous pouvons considérer *l'utendi* comme faisant usage d'un système métrique mixte de quantification *(gemischt-quantifzierend)*, qui emploie à la fois l'accentuation-accent travaillant autour d'un noyau rythmique et le quantum syllabique. »

Nous allons présenter en détail la façon dont les deux systèmes métriques sont appliqués et la terminologie employée afin de commencer la constitution de la base d'informations qui servira à nos extractions de modèles formels des genres classiques. Nous cherchons la façon dont sont conçus et identifiés les éléments constitutifs du système métrique des genres classiques dans une réflexion épistémologique sur l'ensemble des sources écrites disponibles : traités de métrique, dictionnaires et les textes-mêmes des poèmes.

a. Définition du premier système quantifié en syllabes

Si la strophe/*ubeti* est l'unité complexe dont le mètre va se répéter à l'identique dans toute la composition, Vierke en donne une définition sous la forme d'un tableau (VIERKE, C., 2011 : 26) qui applique les paramètres suivants :

Une strophe/*ubeti* de genre UTENZI comprend deux lignes[85] qui sont nommées *'mishororo'* au pluriel (sg. '*mshororo'*) suivant Vierke. Chaque ligne est divisée en deux hémistiches d'une longueur de huit syllabes. En *kiswahili*, l'hémistiche est appelé '*kipande'* (pl. '*vipande'*) ce qui signifie littéralement le « morceau ». L'auteur remarque que certaines compositions comportent des hémistiches hexasyllabiques mais que ce n'est pas la règle générale. Par ailleurs, elle remarque aussi que la présentation différe entre les poésies écrites avec l'alphabet arabe adapté au *kiswahili,* l'*ajemi*, ou celles écrites en caractères latins. Les transcription *ajemi* écrivent bien les hémistiches d'une même ligne métrique sur la même ligne graphique tandis que les transcriptions latines utilisent une ligne graphique par hémistiche ce qui conduit à une divergence entre d'une part les deux lignes métriques et d'autre part quatre lignes graphiques (VIERKE, C., 2011 : 26). Un doute surgit alors, les lignes métriques sont elles bien au nombre de deux

et faites de seize syllabes ou alors y-en-a-t-il en réalité quatre octosyllabiques ? La solution à deux lignes pour la strophe/*ubeti* du mètre du genre UTENZI vient rencontrer la position traditionaliste en la matière en raison de son identité avec la notation *ajemi* qui prévalait avant le remplacement par l'alphabet latin. Sur le plan de la rime, les trois premiers hémistiches dans l'ordre de la lecture ou de la performance orale riment entre eux par l'homophonie parfaite de leurs dernières syllabes et l'hémistiche restant rime de la même manière par sa dernière syllabe avec les hémistiches situés de la même façon dans les autres strophes/*beti*. Les rimes impliquées dans cette chaîne inter-strophe/*ubeti* sont appelées « *bahari* » ou « rimes finales » (VIERKE, C., 2011 : 26), nom qui signifie littéralement « lac, mer ou océan » en *kiswahili.* Nous allons modéliser la définition de Vierke.

Modèle de la strophe/ubeti de genre UTENZI selon Clarissa VIERKE :

Formule compacte

UTENZI (8,a-8,a#)+(8,a-8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Syntaxe de la formule compacte :

Cette formule compacte a la syntaxe suivante que nous appliquons de manière systématique dans les analyses : Le nom du mètre est noté en majuscules. Il est suivi de la formalisation relative aux lignes. Une ligne individuelle est représentée par une formule métrique particulière écrite entre les parenthèses. Le décompte du nombre de syllabes des éléments qui composent la ligne est noté par un chiffre. Ici nous avons deux éléments de '8' syllabes, et des rimes syllabiques notées par une lettre minuscule prise dans l'ordre alphabétique. Le symbole '-' indique une coupure dans la ligne et le symbole '#' la fin de la ligne. Le symbole '+' indique le passage à la formalisation de la ligne suivante. Les rimes sont considérées dans notre modèle comme des relations d'identité. Si la relation porte sur la strophe/*ubeti* uniquement, comme *les rimes a* qui relient les trois premiers hémistiches nous ne l'indiquons pas de manière formelle. Quant une relation dépasse l'échelle de la strophe/*ubeti*, comme c'est le cas *des rimes b* qui unissent chaque dernier hémistiche de toutes les strophes/*beti* nous symbolisons la relation de la manière suivante : une lettre majuscule prise dans l'ordre de l'alphabet, ici 'A', désigne la relation. La valeur de la relation est précisée par le signe '='. De manière

générale la relation d'identité d'une chose avec une autre n'est pas uniquement syllabique. Vierke décrira des relations de ce type par la répétition de certains pieds, c'est aussi un refrain qui peut se répéter à l'identique d'une strophe/*ubeti* à l'autre ou des « rimes » portant sur des parties de syllabes et non la syllabe entière. Enfin l'étendue de la relation est indiquée entre parenthèses par le numéro des strophes/*beti* où elle est attestée, quand elle est partielle, et quand il s'agit d'une relation omni-strophe/ubeti nous utilisons le symbole logique '∀' qui signifie « pour tout ».

Modèle graphique de l'UTENZI sur deux vers à hémistiches octosyllabiques

UTENZI

strophe/*ubeti* n

ligne/mshororo 1 :	8 syllabes,**a**	8 syllabes,**a**
	partie/kipande 1	partie/kipande 2
ligne/mshororo 2 :	8 syllabes,**a**	8 syllabes,**b=A(**∀strophe/*ubeti*)
	partie/kipande 1	partie/kipande 2

Syntaxe du modèle graphique

Le modèle graphique reprend des expressions de la syntaxe de la formule compacte. Il note le nombre de syllabes, les rimes en lettre minuscule et une relation en majuscule, accompagnée de son identité et de sa portée. L'information ajoutée est la visualisation des unités de découpage syllabique, lignes et parties de lignes, ainsi que celle de la réalisation d'un principe fondamental de la métrique syllabique qui est celui de la *l'orientation des chaînes de rimes.* Ici il y a une *chaîne a* décrite par une flèche entre les trois premiers hémistiches, et une chaîne b qui se répète dans tous les hémistiches de même situation suivant la relation B. Nous symbolisons ce retour de la valeur b entre tous les hémistiches analogues par deux flèches circulaires. Cette représentation graphique a pour corrélat l'opérateur logique '∀' « pour tout ». Le principe de l'orientation des chaînes de rimes est distinctif du genre UTENZI mais il n'est pas suffisant pour être définitoire à lui seul *(vide infra).*

b. Définition du deuxième système quantifié en pieds

Le deuxième système de quantification se développe au sein des hémistiches octosyllabiques délimités et définis par le premier système syllabique. Dans la description de la métrique accentuelle des hémistiches, résumée en un graphique (VIERKE, C., 2011 : 34), chaque hémistiche comprend deux pieds polysyllabiques. Le pied marque le rythme car il s'agit d'un groupe de syllabes définit par l'accent. L'accent porte nécessairement sur l'avant-dernière syllabe d'un groupe accentuel qu'il délimite dans la phonologie du *kiswahili.* Cette règle est générale, très régulière et ne comprend que très peu d'exceptions. L'accent se caractérise par un allongement de la voyelle de la syllabe concernée et un ton descendant (ASHTON, E., O., 1962 : 5). Ces caractéristiques sont observables dans les courbes de fréquences des enregistrements audio correspondant. C'est ce système d'accentuation qui fait du *kiswahili* une exception au sein des langues *bantu* qui sont majoritairement des langues à tons. Sur le plan du rythme, l'accent à deux effets, il délimite les groupes accentuels en marquant leur fin, c'est-à-dire la syllabe qui suit immédiatement la syllabe accentuée et leur longueur. Dans la description de l'auteur des 914 strophes/*beti* de *l'Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin », il y a toujours *deux pieds* par hémistiche. Ces deux pieds ou groupes accentuels correspondent trait pour trait – c'est là une particularité de la description – à des unités syntaxiques : les syntagmes (*'phrase'* en anglais). Le syntagme portent un seul accent sur son avant-dernière syllabe. Il doit donc y avoir exactement deux syntagmes par hémistiche – c'est une contrainte syntaxique sur la métrique – pour avoir deux pieds. Le pied est constitué d'un noyau rythmique qui est son avant-dernière syllabe accentuée plus la dernière et éventuellement les syllabes neutres qui la précèdent. Le rythme se matérialise donc par les accents des noyaux rythmiques et la régularité de la répartition à l'échelle de *l'utenzi* du décompte syllabique des pieds qui le marquent : des hémistiches alterneront des combinaisons de ces pieds : 2 syllabes/6 syllabes ; 3 syllabes/ 5 syllabes, 4 syllabes/ 4 syllabes, 5 syllabes/ 3 syllabes, 6 syllabes/ 2 syllabes. Les pieds monosyllabiques sont logiquement exclus car le système accentuel présuppose d'avoir au moins deux syllabes pour que l'accent puisse se réaliser sur l'avant-dernière. La forme symétrique à deux fois quatre syllabes serait la forme la plus recherchée, considérée comme « parfaite » (VIERKE, C., 2011 : 35).

Champ d'application de cette définition

L'analyse accentuelle isole une grande régularité de la répartition de *noyaux rythmiques* le long des hémistiches octosyllabiques de *l'Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin » qui conduit à la définition d'un système métrique fait de deux pieds polysyllabiques accentués par hémistiche. Pourtant ce marquage du rythme, qui nous semble fondamental en poésie, n'a jamais été décrit de manière explicite par les auteurs d'expression swahilie, dont des poètes comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi. L'analyse ne porte pas sur tous les genres classiques de poésies d'expression swahilie mais sur une unique composition du genre UTENZI (ou UTENDI) composée probablement au XIXème siècle à Lamu. A la différence de Meeusen (1967) chez qui la coincidence entre frontières syntaxiques et frontières métriques définit des groupes accentuels et donc un système de pied dans les genres UTENZI, TUMBUIZO et dans la poésie swahilie en général, Vierke n'étend la portée de ses observations qu'au seul genre UTENZI (VIERKE, C., 2011 : 57) du XIXème siècle. Mais le fait demeure, paradoxal, que des auteurs d'expression swahilie, quant il s'agit de décrire le genre UTENZI (ou UTENDI) – voire de composer eux-mêmes des *tenzi* – passeraient complètement à côté de ce système tandis qu'ils seraient persuadés que le système métrique en vigueur est syllabique et que l'UTENZI résulte, en tant que mètre, de l'effet conjugué des rimes *(vina)* et de la mesure *(mizani)* syllabiques.

Comment interpréter ce silence des auteurs d'expression swahilie ? Autre fait, alors que la théorie de la métrique d'expression swahilie dispose d'un nom (d'origine arabe), *arudhi,* et de nombreux termes techniques en *kiswahili,* ce n'est pas le cas de la notion de pied, ni des différentes alternances rythmiques fondées sur ces groupes accentuels définis par la syntaxe comme étant des syntagmes accentués. La « forme parfaite » de l'hémistiche à deux pieds de quatre syllabes n'est pas non plus nommée. L'auteur rappelle par ailleurs que d'autres tentatives de trouver un système métrique de comptage en pieds ont existé, et donc certainement sur la base de preuves, mais qu'elles ont produit des résultats tous différents, tous tirés de la terminologie métrique des compositions grecques classiques !

Nous lisons en effet :

« *Greek prosodic models did not seem to be that easily applicable to the utendi – a fact which is echoed by various and also conflicting definitions of the utendi's prosody as iambic (Büttner 1894: XV), trochaic (Büttner 1894: XV), anapaestic (Steere 1870: xi) or ionic (Allen 1971: 25) – to name but a few of the categorisations suggested*.» (VIERKE, C., 3011 : 29)

« Les modèles prosodiques grecs n'ont pas semblé si aisément applicables à *l'utendi* – un fait qui se manifeste par de variées mais aussi conflictuelles définitions de la prosodie de l'utendi comme iambique (Büttner 1894: XV), trochaïque (Büttner 1894: XV), anapaestique (Steere 1870: xi), ou ionique (Allen 1971: 25) – pour ne nommer qu'une petite partie des catégorisation suggérées. ».

Les théories métriques accentuelles sont donc en fait très diverses et n'ont pas convergé vers des résultats qui pourraient représenter une vérité de la métrique des compositions du genre UTENZI. Le fait qu'un auteur bien informé comme Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 51-52) n'utilise pas ce système, mais il ne donne qu'un unique exemple dans son livre, ou qu'aucun des poètes interrogés au cours des enquêtes extensives de terrain de Mugyabuso M. Mulokozi et de T.S.Y. Sengo menées au Kenya et en Tanzanie (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : pp 82-83) ne parle de ce système de pied dans le genre UTENZI ou dans d'autres genres indiquerait-il que le système métrique de quantification mixte n'est pas utilisé par les poètes eux-mêmes ? Certainement en ce qui concerne le XXème siècle, l'auteur indique explicitement ce fait que le genre UTENZI (ou UTENDI) a beaucoup évolué. Le genre UTENZI du XIXème siècle seul correspondrait à la portée de l'étude. Le genre UTENZI dans son état du XIXème siècle tel qu'il se reflète dans la structure métrique et la langue de l'*Utendi wa Haudaji* serait fort différent des compositions de genre UTENZI au XXIème siècle :

« […] *the utendi genre has changed so much, from its form and theme to its mediality, that one falls into the trap of anachronism if one tries to derive an aesthetic of the 19th century utendi from the utendi of the 21st century.* » (VIERKE, C., 2011 : 15)

« […] le genre *utendi* a tellement changé quant à sa forme et ses thèmes en passant par ses modalités, que l'on tombe dans le piège de l'anachronisme [c'est moi qui souligne NDR] si l'on essaye de dériver une esthétique de l'*utendi* du 19ème siècle de l'*utendi* du 21ème siècle. »

Nous pourrions donc faire l'hypothèse d'une portée spécifique dans la théorie métrique d'expression swahilie du genre UTENZI qui n'expliciterait que le premier système de quantification métrique basé sur la syllabe qui prévaut non seulement au XXIème siècle mais aussi dès le XXème siècle. Non seulement toute tentative de dériver la connaissance du genre UTENZI du XIXème siècle de celle des compositions des siècles suivants confinerait à l'anachronisme, mais nous n'avons aucune information d'expression swahilie venant directement, par écrit, du XIXème siècle :

« […] *more generally speaking, we do not have a single historical report on how tendi were composed, performed and written down in the 19th century. Though poetics is and was an important field of Swahili intellectual discourse, we do not possess any theoretical Swahili treatment of poetry or rhetoric from the 19th century, and probably none ever existed.* » (VIERKE, C., 2011 : pp 14-15)

« de manière plus générale, nous n'avons pas un seul compte-rendu historique sur la façon dont les *tendi* étaient composés, joués et consignés par écrit au 19ème siècle. Bien que la poétique était et est un champ important du discours intellectuel swahili, nous ne possédons aucun traitement théorique swahili de la poésie et des figures de rhétorique venant du 19ème siècle, et probablement aucun n'a jamais existé. ».

Cet amnésie générale de la métrique du genre UTENZI du XIXème siècle chez les auteurs d'expression swahilie – étrange si nous prenons en compte les traditions de transmission orale des principes de la métrique qui ont précédé le premier traité de métrique publié en 1954 par Cheikh Kaluta Amri Abedi - se doublerait d'une lacune dans la transmission des textes de *l'Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin » sur lequel l'analyse se fonde et d'un deuxième vide mémoriel quant à la connaissance de son existence même chez les Swahilis :

« […] *the 19th century utendi on which our analysis focuses has survived only in two strongly decontextualised manuscripts* […] *and a transcript made by Ernst Dammann and Muhamadi Kijuma in the 1930s* […] *The* "Utendi wa Haudaji" *is a narrative that none of the people in Mombasa and Lamu whom I talked to remembered* […] » (VIERKE, C., 2011 : 14)

« […] *l'utendi* du 19ème siècle sur lequel notre analyse se concentre a seulement survécu dans deux manuscrits fortement décontextualisés […] et une translittération effectuée par Ernst Dammann et Muhamadi Kijumwa dans les années 1930 […] L'« *Utendi wa Haudaji* » est une narration dont aucune des personnes à qui j'ai parlé à Lamu et à Mombasa ne se souvenait […] ».

L'approche métrique accentuelle se fonde donc sur un unique texte qui est lui-même inconnu des auteurs d'expression swahili et des Swahilis contemporains. Ceci nous semble d'autant plus un obstacle à la généralisation des résultats à l'ensemble du genre UTENZI au XIXème siècle que d'autres *tenzi* de l'époque ne présentent pas ce système de métrique accentuelle impliquant la présence systématique d'exactement deux groupes accentuels dans un hémistiche. En effet, si le XIXème siècle, qui est pourtant le siècle de formation des genres classiques de la poésie d'expression swahilie, dont le genre UTENZI, est présenté comme une sorte de trou noir de la mémoire swahilie, et que l'auteur nous rappelle à juste titre que les Swahilis du XIXème siècle n'ont pas écrit de traité de métrique qui nous soit parvenu, rien ne nous interdit de dériver la métrique du genre UTENZI du XIXème siècle de *tendi* du XIXème siècle. Nous n'encourons pas alors le risque de l'anachronisme car nous ne dérivons pas nos connaissances des *tendi* ou des traités de métrique d'expression swahilie du XXème et du XXIème siècle mais regardons directement les textes-mêmes.

Les textes que nous allons utiliser sont datés avec certitude du XIXème siècle et ils ont également des auteurs clairement identifiés et localisés sur la côte swahilie. Notre phonologie accentuelle se base sur la grammaire de Polomé (POLOME, E., C., 1967 : pp 50-59) où l'accent correspond aux frontières des mots phonologiques qui ne correspondent pas systématiquement à celles des syntagmes. Nous reproduisons quelques exemples en symbolisant l'accent par le signe « ' » devant la syllabe accentuée,

l'auteur utilise par ailleurs l'alphabet phonétique international (API) dans ses transcriptions : wa'toto 'wangu wa'wili wata'rudi 'kesho (POLOME, E., C., 1967 : 53) « mes deux enfants reviendront demain ». L'accent se place de manière régulière sur l'avant-dernière syllabe des mots que sont le nominal wa'toto « enfants », le possessif 'wangu « de moi », l'adjectif numéral wa'wili « deux », le verbe conjugué wata'rudi « ils reviendront » et le nominal 'kesho « demain » en position adverbiale. De même dans 'vile 'vyungu vi'zuri 'hivi vi'baya (POLOME, E., C., 1967 : 56) « ces pots-là sont bons, ceux-ci sont mauvais », le démonstratif 'vile « ceux-là », le nominal 'vyungu « pots », l'adjectif vi'zuri « bons », le démonstratif 'hivi « ceux-ci » et l'adjectif vi'baya « mauvais » sont des mots qui portent individuellement l'accent. Toutes les parties du discours sont concernées à l'exception de certains monosyllabes comme la copule ni « être une qualité », la conjonction na « et/avec » et d'autres analogues qui se rattachent à d'autres mots pour former un groupe accentuel, monosyllabiques ils ne pourraient respecter la règle phonologique de l'accent qui suppose au moins deux syllabes.

Revenons à la langue poétique et prenons le cas d'un hémistiche octosyllabique tiré de la poésie *Kiswahili !!* de Mao (de genre SHAIRI mais c'est la phonologie qui nous intéresse ici) : « 'mbo:na mwani'pi:ga 'zi:t^{h}a[86] ? » (notation API) ; « pourquoi me faites-vous la guerre ? », sur la courte longueur de huit syllabes ce ne sont pas moins de trois syllabes qui sont accentuées. Ces trois accents correspondent aux frontières phonologiques et syntaxiques de l'interjection 'mbo:na « mais quoi ? », du verbe conjugué mwani'pi:ga « vous me faites », et du nominal 'zi:t^{h}a « guerres ».

Considérons cet extrait de l'*Utenzi wa Ras 'lGhuli* « Utenzi de la tête de goule » daté d'environ 1855 et composé par le Cheikh Mgeni à Bagamoyo[87] (actuelle Tanzanie). Nous avons marqué le découpage syllabique par des tirets et l'accent par le symbole « ' » apposé devant la syllabe accentuée dans les vers de la composition. Nous isolons en dessous des vers, le schéma rythmique des groupes accentuels. Le x minuscule correspond à une syllabe non-accentuée, le X majuscule à une syllabe accentuée, les groupes accentuels sont séparés par des espaces. Nous utilisons la notation API.

Première strophe/*ubeti*

premier vers :

A-’wwa-li	bi-su-mi-’lla-hi	‘ji-na	la ‘Mo-la	i-’la-hi
L’origine	le nom de Dieu	le nom	du Seigneur	l’Unique
xXx	xxxXx	Xx	xXx	xXx
premier hémistische		deuxième hémistische		
8 syllabes, rime a=’hi’		8 syllabes, rime a=’hi’		

deuxième vers :

‘pwe-ke	a-si-ye-sha-’bi-hi	‘ndi-ye	Wa-’hi-di	Ka-’ha-ri
Seul	qui ne ressemble pas	C’est lui	l’Un	le Puissant
Xx	xxxxXx	Xx	xXx	xXx
premier hémistische		deuxième hémistische		
8 syllabes, rime a=’hi’		8 syllabes		

Nous voyons que les premiers hémistiches du premier et du deuxième vers de la strophe/*ubeti* comprennent deux groupes accentuels compatibles avec le système de quantification à deux pieds de l’*Utendi wa Haudaji*. Mais les hémistiches réalisent des rythmes différents : 3 syllabes/ cinq syllabes pour le premier vers et deux syllabes/ six syllabes dans le deuxième vers. Ces hémistiches sont donc interprétables par le système de l’*Utendi wa Haudaji* mais ils ne définissent pas un rythme régulier. Si nous les considérons ensemble, ils diffèrent. Ils ne se complètent pas non plus avec les deuxièmes hémistiches du premier et du deuxième vers. Ces derniers comportent trois groupes accentuels et ils ne rentrent donc plus dans le système de l’*Utendi wa Haudaji*. Ils ont cependant la même structure rythmique ternaire, mais qui n’est pas prévue dans le modèle binaire de l’*Utendi wa Haudaji*. : deux syllabes/ trois syllabes / trois syllabes.

Le tableau d'ensemble de cette première strophe/*ubeti* nous laisse donc, sur le plan du rythme marqué par l'accent, l'impression de la *liberté* de composition du poète quant à cette propriété. Comme l'accent est une propriété phonologique fondamentale du *kiswahili* qui suit la règle de l'accentuation de l'avant-dernière syllabe d'un mot phonologique nous le retrouvons nécessairement dans ces quatre hémistiches. Mais nous ne retrouvons pas la régularité binaire prévue dans l'*Utendi wa Haudaji*. L'analyse en terme de métrique quantitative syllabique dite rimes *(vina)* et mesure *(mizani)* des auteurs d'expression swahilie (que prend en compte aussi Vierke) fonctionne en revanche : chaque hémistiche est fait de huit syllabes et les trois premiers hémistiches riment par leur syllabe finale.

Prenons un deuxième exemple afin de compléter notre démonstration. Nous allons présenter une analyse des trois premières strophes/*beti* d'un autre *utenzi* célèbre du XIXème siècle, *l'Utenzi wa Mwana Kupona* « *utenzi* de Mwana Kupona » composé par la poète Mwana Kupona binti Mshamu à Lamu (Kenya[88]) en 1858 environ (ALLEN, J., W., T., 1971 : 58). Nous utilisons le même formalisme dans notre transcription phonologique[89] et l'API comme précédemment auquel nous ajoutons un encadrement des hémistiches où les groupes accentuels sont incompatibles avec le système de *l'Utendi wa Haudaji* « *utendi* du palanquin ».

Première strophe/*ubeti*

Premier vers :

ne-'ge-ma	'wa-ngu	bi-'n-**ti**	m-cha-'che-fu	wa-sa-'na-**ti**
approche	de moi	la fille	de peu	d'années
xXx	Xx	xXx	xxXx	xxXx
hémistiche 1			hémistiche 2	
8 syllabes, rime a='ti'			8 syllabes, rime a='ti'	

Deuxième vers :

u-pu-‘li-ke	wa-si-‘a-**ti**	‘a-sa	u-ka-zi-nga-‘t**i-a**
que tu écoutes	le conseil	surtout	que tu le gardes à l’esprit
xxXx	xxXx	Xx	xxxxXx
hémistiche 1		hémistiche 2	
8 syllabes, rime a=’ti’		8 syllabes, rime b=’a’, relation B= ‘i-a’	

Deuxième strophe/*ubeti*

Premier vers :

ma-‘ra-dhi	ya-me-n-‘shi-**ka**	‘ha-tta	ya-me-‘ti-mu	‘mwa-ka
la maladie	elle m’a saisie	jusqu’à	ce qu’elle a achevé	une année
xXx	xxxXx	Xx	xxXx	Xx
hémistiche 1		hémistiche 2		
8 syllabes, rime c=’ka’		8 syllabes, rime c=’ka’		

Deuxième vers :

si-ku-‘pa-ta	ku-ta-‘m-**ka**	‘ne-no	‘le-ma	ku-kwa-‘mb**i-a**
je n’ai pas eu	de parler	parole	bonne	de te dire
xxXx	xxXx	Xx	Xx	xxXx
hémistiche 1		hémistiche 2		
8 syllabes, rime c=’ka’		8 syllabes, rime b=’a’, relation B= ‘i-a’		

Troisième strophe/*ubeti*

Premier vers :

‘ndo-o	‘mbe-e	u-ji-‘li-**si**	na-‘wi-no	na-qa-ra-‘ta-**si**
viens	devant	assieds-toi	avec de l’encre	et du papier
Xx	Xx	xxXx	xXx	xxxXx
hémistiche 1			hémistiche 2	
8 syllabes, rime d=’si’			8 syllabes, rime d=’si	

Deuxième vers :

mo-‘yo-ni	‘ni-na	ha-‘di-**thi**	ni-me-‘pe-nda	ku-kwa-‘mb**i-a**
en mon cœur	j’ai	une histoire	j’ai aimé	de te dire
xXx	Xx	xXx	xxXx	xxXx
hémistiche 1			hémistiche 2	
8 syllabes, rime d’=’th[90]i’			8 syllabes, rime b=’a’, relation B= ‘i-a’	

Nous observons que sur les 12 hémistiches qui font ces trois strophes/*beti, 5* hémistiches ne peuvent, en raison de leur accentuation, être interprétables dans le système à deux pieds accentuels de l’*Utendi wa Haudaji*. Ils représentent 41,67% du total. Ce chiffre nous semble assez élevé, en l’état, pour affirmer que le système de l’*Utendi wa Haudaji* ne peut pas être généralisé tel quel à l’ensemble du genre UTENZI au XIXème siècle.

Les hémistiches dotés de deux groupes accentuels forment 58,33% du total. Définissent-ils une cadence lisible dans la succession de ces trois strophes/*beti,* c’est-à-dire des alternances régulières des rythmes ? Nous allons résumer en un tableau en indiquant le nombre de syllabes par pied pour les hémistiches à deux groupes accentuels ou ‘*’ pour

les hémistiches qui ne correspondent pas à ce système. Nous indiquons les quatre hémistiches à la suite, séparés par le symbole ‘|’, sur une seule ligne de notre tableau :

Strophe/*ubeti* 1

* | 4/4 | 4/4 | 2/6

Strophe/*ubeti* 2 :

3/5 | * | 4/4 | *

Strophe/*ubeti* 3

* | 3/5 | * | 4/4

La première strophe/*ubeti* présente une régularité 4/4 sur le deuxième hémistiche du premier vers et le premier hémistiche du deuxième vers mais la séquence 2/6 du dernier hémistiche de la strophe/*ubeti* ne se retrouve nulle part et la strophe/*ubeti* débute par un hémistiche irrégulier.

Les deuxième et troisième strophes/*beti* voient leur rythme cassé par l’alternance de séquences binaires et de séquences irrégulières. La ressemblance entre les deux strophes/*ubeti* est trompeuse car le signe ‘*’ qui se reproduit à l’identique sur le plan typographique désigne des séquences irrégulières *différentes* les unes des autres. Il n’y a donc pas vraiment une cadence identifiable dans ces deux strophes/*beti.*

Globalement, le système de métrique accentuelle n’est pas valide dans les trois premières strophes/*beti* de *l’Utendi wa Mwana Kupona* où l’accent se place, peut-être pas au hasard, mais avec certitude à la *libre disposition* de la poète qui n’est pas contrainte par l’accent sur le plan métrique mais uniquement par la mesure (*mizani*) syllabique des hémistiches octosyllabiques et l’orientation des chaînes de rimes (*vina*). Nous observons bien les deux chaînes intra-strophe/*ubeti* et inter-strophe/*ubeti* caractéristiques du genre dans chaque strophe/*ubeti.* Le système de mesure apparaît comme strictement syllabique. Des mots comme *ndoo* « viens » ou *mbee* « devant » qui correspondent respectivement aux mots standards de même signification *njoo* et *mbele* sont du dialecte *kiamu* du *kiswahili* et sont écrits tels qu’ils se prononcent dans la vie

courante. Il ne représentent pas un jeu phonologique pour entrer dans la mesure syllabique. Les syllabes ne sont pas des pieds dans la métrique de ce genre d'expression swahilie qui semble bien, nous poursuivons nos analyses ci-dessous, d'un principe quantitatif strictement syllabique. Ces deux exemples tirés de deux fameux *tenzi* datés du XIX[ème] siècle indiquent ainsi que le système métrique accentuel de l'*Utendi wa Haudaji* n'est pas en vigueur dans le genre UTENZI du XIX[ème] siècle en général et qu'il pourrait se limiter à *l'Utendi wa Haudaji* lui-même en l'attente d'autres textes de cette période.

Par ailleurs, nous avons vu que l'analyse des données phonologiques des vers-mêmes de l'*Utendi wa Haudaji* ne correspond pas toujours au modèle métrique décrit par Vierke qui ne donne que les exemples qui le vérifient mais pas ceux qui l'infirment (*vide supra et* ROY, M., 2013a : pp 18-52). Alors que signifie cette ressemblance avec le rythme accentuel de certains vers de Goethe que l'auteure veut voir dans un poème swahili unique de Lamu du XIX[ème] siècle ? Une autre absence dans l'ouvrage de Vierke concerne la biographie d'Ernst Dammann (1904-2003) qui est le principal passeur du texte de l'*Utendi wa Haudaji* avec Mohamedi Kijumwa. Aucune précaution méthodologique n'est prise au regard du fait qu'il exercait, à côté de ses activités scientifiques et religieuses en Afrique de l'Est, la fonction de direction du *Landesgruppe* du Tanganyika de 1933 à 1936 (POEWE, K., 2001 : pp 834-837 ; KOWALCZUK, I.-S., 2003 : pp 407-412). Un *Landesgruppe* était une section outremer du NSDAP, parti national socialiste des travailleurs que Dammann avait rejoint dès 1931. Le prix Nobel de physique Werner Heisenberg a réfuté dans le *Manuscrit de 1942* (HEISENBERG, W., 1942) le projet de germanisation de la physique. Déjà, il s'agissait de plaquer la théorie des couleurs de J. W. Goethe, poète mais également scientifique confirmé, sur la théorie physique afin de produire une *Deutsche Physik* conforme à l'idéologie national-socialiste de la science (FEVRIER, N., 1999 : pp 162-163). Et à Lamu, dans les années 1930 ? Ernst Dammann, africaniste, chef et idéologue nazi notoire, détenu aux Etats-Unis jusqu'en 1946, n'aurait pas manqué, sans doute, de rêver de cette germanisation du genre UTENZI ancien que projette Vierke sur les phénomènes. Elle aurait constitué un préalable à la reconquête des territoires perdus en 1919 de la *Deutsch-Ostafrika.* En commencant par leur âme dans le domaine le plus noble de l'expression de la langue swahilie, c'est à dire la poésie.

Pourtant, le passé nazi d'Ernst Dammann n'est pas même rappelé chez Vierke (VIERKE, C., 2011). Nous continuerons de voir le rôle majeur que peut faire jouer le politique à la poésie d'expression swahilie dans le deuxième volume de ce travail consacré à l'analyse métrique des compositions de Mathias E. Mnyampala et son engagement au service de la construction nationale tanzanienne (ROY, M., 2014 : Vol. 2).

Nous laissons les interrogations nombreuses que nous avons à propos de la singularité métrique de l'*Utendi wa Haudaji* pour revenir à notre propos de départ qui est de définir les genres classiques de la métrique des compositions en vers d'expression swahilie. En tenant compte des spécificités évoquées ci-dessus quant à l'*Utendi wa Haudaji* « Utendi du palanquin » et de sa singularité vis-à-vis de l'organisation métrique au sein du genre UTENZI, nous n'estimons pas qu'une généralisation de son organisation métrique soit envisageable, même pour le seul XIXème siècle où des *tendi* ou *tenzi* dérogent déjà à son modèle. Par ailleurs, cette œuvre est inconnue des poètes ou auteurs d'expressions swahilie et son mètre défini, parfois, par une métrique accentuelle mixte n'est présent ni dans les traditions de transmission orale ni dans les traités de métriques d'expression swahilie.

b. *Les principes syllabiques des rimes* **(vina)** *et de la mesure* **(mizani)** *(I. N. Shariff)*

Ibrahim Noor Shariff ne s'attarde pas sur les développements du genre UTENZI dans son livre *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo nyinginezo* « Nos compositions, fondement des *Mashairi* et des autres compositions » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 51-52 et 89-95). Le livre se veut pourtant une réappropriation de l'héritage culturel des Swahilis par les Swahilis dans une visée patrimonialiste et traditionnaliste. Un *utenzi* est privilégié dans la présentation du genre, celui de Fumo Liyongo Al-Baury. Shariff se fonde sur un manuscrit daté de 1983 du Cheikh Ahmed Nabhany de Mombasa (SHARIFF, I., N., 1988 : 222). Il présente ainsi *l'utenzi* : « *Tenzi za zamani sana, kwa mujibu wa mapokezi, ni zile zilizotungwa na Fumo Liyongo aliyeishi, yamkini, kitambo kabla ya karne ya kumi na tatu.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 222) ; « Les *tenzi* très anciens, en fonction de leur réception, sont ceux qui ont été composés par Fumo Liyongo qui a vécu, probablement, à une période datant d'avant le XIIIème siècle. ». Shariff fait donc remonter la tradition du

genre UTENZI à une profondeur historique beaucoup plus importante que celle que nous avons présentée en introduction, le XVIIIème siècle avec l'*Utenzi wa Ras l'Ghuli* « utenzi de la tête de goule », faute de preuves suffisantes pour aller plus loin. Les chants attribués à Fumo Liyongo sont en effet les plus anciens textes en vers qui nous soient parvenus par écrit. Un manuscrit daté de 1532 *« Swifa ya Mwana Manga/kumsifu yanga »* ; « La description de l'Arabe/éloge de la belle femme » est conservé dans les archives de la bibliothèque de Dar es Salaam (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 25). Pour autant nous ne savons pas si Shariff utilise un texte proche de ce texte ancien qui dans ce cas serait de genre UTENZI. Sur le plan de la description du mètre du genre UTENZI telle que nous pouvons la déduire des commentaires de Shariff cet auteur présente d'abord un principe de l'existence de *lignes ou vers*, qu'il nomme *mishororo* au pluriel (sg. *mshororo*). Ces vers (*mishororo*) sont situés au niveau de la strophe (*ubeti*) et sont au nombre de deux. Les appellations *utenzi* et *utendi* sont présentés comme des variantes en alternance :

*« **Utenzi** au **utendi** ni ubeti mmoja wa utungo wa mishororo miwili uliokuwa na vina vitatu: kati na mwisho wa mshororo wa kwanza na kati ya mshororo wa pili. Sauti ya kina cha mwisho huwa nyingine yoyote apendayo mtungaji. »* (SHARIFF, I., N., 1988 : 51)

« ***L'utenzi*** ou ***utendi*** est une strophe d'une composition de deux vers qui a trois rimes : au milieu et à la fin du premier vers et au milieu du deuxième vers. La voix de la rime de fin est toute autre à la convenance du compositeur. »

C'est donc une deuxième principe, celui des rimes *(vina)* qui est impliqué ici après la présentation du principe de vers *(mishororo)*. Les rimes sont une chaîne qui a pour effet de découper les vers au milieu et à la fin sans que Shariff ne donne un nom ou un décompte syllabique pour les parties ainsi délimitées. A l'échelle de la strophe/*ubeti* les chaînes de rimes sont doubles, la première chaîne unit comme le décrit Shariff les deux extrémités du premier vers à celle du milieu du deuxième. La rime, qui est présentée comme un son, une voix (*sauti*) est laissée libre à l'extrémité finale du deuxième et dernier vers. Fréquemment, c'est la même rime qui unit ces extrémités en positions homologues tout le long d'un *utenzi* :

« Watungaji wengi tokea zama za zama, wa-lipendelea sauti ya mwisho ya kila ubeti iwe moja, iwe vina pia. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51)

« De nombreux compositeurs depuis la nuit des temps, préférèrent que la voix de la fin de chaque strophe soit la même, qu'elle soit une rime également. »

Il n'y a pas d'autre explicitation de la métrique dans le livre de Shariff que celle que nous venons de recevoir, le principe des vers, avec pour paramètre le nombre de vers par strophe/*ubeti* fixé ici à deux et le principe des rimes (*vina*) qui définissent des chaînes caractéristiques (ici une chaîne à l'intérieur de la strophe qui est faite de trois maillons) et une chaîne inter-strophes et omni-strophe entre toutes les voix (*sauti*) des extrémités des derniers vers de chaque strophe/*ubeti*. Les rimes ont pour effet de délimiter un milieu et une fin dans les vers et la description s'arrête là. La très brève présentation se termine par une précision terminologique importante sur le plan sémantique :

« Beti za utungo wa aina hii zikiwa zaidi ya moja, huitwa **tenzi** au **tendi.** » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51) ; « Les strophes de la composition de cette sorte si elles sont plus qu'une, s'appellent des ***tenzi*** ou ***tendi.*** ».

En *kiswahili* c'est la strophe/*ubeti* unitaire structurée comme il a été décrit précédemment qui se nomme '*utenzi'* ou '*utendi'* en classe 11 au singulier. Quand le nombre de strophes/*beti* d'une composition augmente, cette notion de pluralité s'applique aussi à la désignation de la composition comme faite d'un ensemble d'unité de genre UTENZI, la désignation de l'ensemble passe alors au pluriel en classe 10 '*tenzi'* ou '*tendi'*. Pourtant nous avons vu des titres d*'utenzi* (comme *Utenzi wa Mwana Kupona* « *Utenzi* de Mwana Kupona ») qui emploient le mot '*utenzi'* au singulier pour désigner la composition dans son ensemble et le pluriel pour désigner plusieurs compositions (et non strophes/*beti*) de ce type. Il y a donc une double logique sémantique à l'œuvre dans les dénotations des nominaux de la paire de classe 11/10 *utenzi/tenzi* ou *utendi/tendi* qui peut être source de confusions.

La présentation du genre UTENZI se conclut par une manière de définition monstrative sur l'extrait des quatre premières strophes/*beti* de *l'utenzi* attribué à Fumo Liyongo. Nous donnons en vue de l'analyse métrique le texte de l'*utenzi* que Shariff nous fournit

comme unique exemple du genre. Le texte est ancien et écrit en dialecte de Lamu et de ce fait difficile à traduire pour un locuteur du *kiswahili sanifu* contemporain. Sans les indications de Shariff sur le sens des mots non-standard, nombreux, l'entreprise aurait été impossible. Notre traduction diffère en certains points de celle de Jan Knappert (KNAPPERT, J., 1979 : p 84*sq*).

Suivant Shariff l'appel qui est lancé au début du poème est celui de la récitation publique des strophes/*beti* (désignées dans une orthographie '*baiti'* plus proche de l'étymologie arabe) qui vont faire l'éloge de la beauté de la femme de Fumo Liyongo (SHARIFF, I., N., 1988 : 52) :

« *Pijiyani mba**si***[91]	*p'embe ya jamu**si***[92]	Frappez amis	la corne de buffle
Kwa cha[93] *mtutu**si***	*au mwananinga*	Par [la baguette NDT] de jujubier	ou d'acacia[94]
*Upije na p'e**mbe***	*iliyao yu**mbe***[95]	La corne frappez	celle qui est venue au palais
Mwangi[96] *uwa**mbe***[97]	*kwa ya ndovu k'anga*	Le tambour fabriquez	de peau d'éléphant
*Vumi lende mba**li***	*lamshe*[98] *aha**li***[99]	Que le grondement aille loin	Qu'il réveille la communauté
*Wake na wavu**li***[100]	*waye nganganganga*[101]	Femmes et hommes	qu'ils viennent vite et soient prêts
*Waye wakele**ti***[102]	*wambeja bana**ti***	Qu'ils viennent les habitants	Les filles du choeur[103]
*Watupe bai**ti***	*wamsifu yanga*[104].	Qu'ils nous donnent des strophes	Qu'ils fassent l'éloge de la belle

[les chaînes de rimes intra-strophe sont notées par nous en caractères gras et la chaîne de rimes omni-strophe est encadrée par nous dans le texte NDT] *»*

Tandis que nous utilisons les deux principes, le vers (*mshororo*) et les rimes *(vina)* que Shariff nous a donné, nous pouvons vérifier la présence effective de deux vers (*mishororo*) par strophe/*ubeti* ainsi que l'existence des chaînes de rimes. Les chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* entre les deux extrémités du premiers vers, son milieu et sa

fin, et le milieu du deuxième vers ont été désignées comme des voix (*sauti*) qui sont à l'observation des *syllabes* respectivement de valeur sonore /si/, /mbe/, /li/ et /ti/ dans les strophes 1, 2, 3 et 4. La chaîne de rime inter-strophe et omni-strophe est aussi une voix syllabique de valeur /nga/ qui relie toutes les extrémités finales des deuxièmes vers des strophes/*beti.* Par ailleurs si nous comptons le nombre de syllabe entre chaque séquence milieu/fin délimitée par les rimes, nous trouvons le nombre fixe de six syllabes par unités de vers ainsi découpées. Il s'agit donc d'hémistiches hexasyllabiques. Si nous ne retenons donc que la seule syllabe et le nombre de vers comme principes de quantification du mètre UTENZI, la présentation qu'en fait Shariff est donc la même que celle de Vierke à la différence près du nombre de syllabes par hémistiche qui est de six chez Shariff (mais il a choisi un *utenzi* ancien) et de huit chez Vierke qui reconnait par ailleurs le cas particulier et rare de *l'utenzi* doté d'hémistiches hexasyllabiques.

Modèle de la strophe/ubeti de genre UTENZI selon Ibrahim Noor SHARIFF :

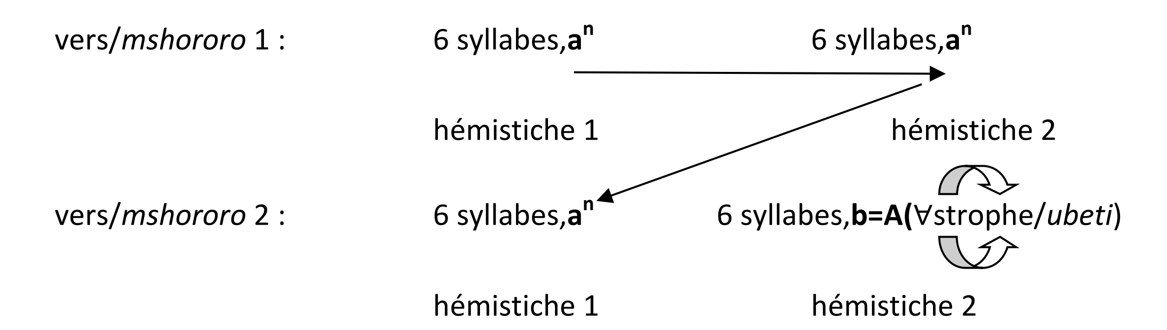
Formule compacte[105]

UTENZI (6,a^n-6,a^n#)+(6,a^n-6,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Modèle graphique

UTENZI

strophe/*ubeti* n



c. Entre l'ordre oral et l'ordre graphique (X. Garnier, K. W. Wamitila)

Le dictionnaire de poésie *(Kamusi ya ushairi)* de K.W. Wamitila est paru en 2006 à Nairobi (WAMITILA, K., W., 2006). Il se propose de définir les termes du métalangage[106] ou *lugha kienzo* (WAMITILA, K., W., 2006 : 11) conçus comme le vocabulaire spécifique et distinctif de la poésie au sein de la littérature d'expression swahilie (*fasihi ya Kiswahili*[107]). Les entrées du dictionnaire sont donc en partie des mots de la langue poétique *(lugha ya Kishairi)* qui différent de la langue ordinaire *(lugha ya Kawaida)* et sont pour cette raison extraites des vers où elles apparaissent pour être placées dans cette situation métalinguistique que constitue un dictionnaire. L'extraction des entrées est déjà une réflexion sur la langue. K. W. Wamitila nous donne quelques exemples dans l'introduction comme le nominal '*darahimu'* utilisé pour le nominal ordinaire *'pesa'* « argent », *'moo'* pour '*miguu*' « jambes », *'habubu'* pour *'mpenzi'* « le ou la chéri(e) »,

'*nyuni'* pour '*ndege'* « oiseau(x) », *etc*. Si ces entrées métalinguistiques définissent effectivement une partie importante – l'exhaustivité lexicographique nous semble un idéal difficile à atteindre – du vocabulaire du socle classique de la poésie d'expression swahilie, nous regrettons cependant l'absence d'une distinction linguistique et étymologique dans les entrées, distinction qui est par ailleurs établie dans l'introduction de manière très informée pour le nominal '*loya',* d'un dialecte swahili de Barawa *(kibarawa),* peut-être emprunté du somali pour désigner la « vache » (WAMITILA, K., W., 2006 : 10). En effet, sur le plan linguistique certaines entrées du dictionnaire, comme '*nyuni'*, '*moo'*, etc se distinguent de la langue ordinaire, non pas uniquement en tant que mots de la langue poétique en général, mais comme mots ressortant du lexique des dialectes du Nord du *kiswahili* par opposition au *kiswahili sanifu* (standard).

Il en va de même sur le plan étymologique ou des mots comme '*darahimu*[108]' ou '*habubu'* sont des mots rares d'étymologie arabe qui viennent introduire dans la langue poétique des emprunts synonymes d'autres mots du *kiswahili sanifu* (standard) qui peuvent eux-mêmes être d'origines diverses, *bantu* comme '*mpenzi'*, portugaise pour '*pesa', etc*. Autres éléments de métalangage, le dictionnaire de K. W. Wamitila possède des entrées pour les noms des parties constitutives des mètres ainsi que les définitions des mètres eux-mêmes.

A l'entrée '*utenzi'* nous lisons :

« ***utenzi,*** *n- utungo wa kishairi ambao una mizani minane kila mshororo na hauna vina vya ndani. Kina cha mshororo wa mwisho hurudiwarudiwa katika utungo mzima. tenzi hutumiwa kusimilia hadithi ndefu au matukio ya kihistoria.* » (WAMITILA, K., W., 2006 : 152) ; « **utenzi**, n. composition poétique ayant huit syllabes par vers et dépourvue de rimes intérieures. La rime du dernier vers revient de manière récurrente dans la composition toute entière. Les *tenzi* sont utilisés pour raconter des histoires longues ou des évènements historiques. ». Nous allons analyser cette définition en ses différents principes de métrique.

a. Le principe du nombre de vers (*mishororo*)

La définition de K.W. Wamitila est fort différente de celles de Vierke et de Shariff *(vide supra)* que nous avons vues précédemment. Wamitila utilise le nom de la ligne orale, *'mshororo'* en *kiswahili,* pour désigner les vers ce qui signifie que sa définition sous-tend, mais ne nomme pas, l'unité complexe formée de vers qu'est la strophe/*ubeti* et qui est le cadre implicite de sa définition. Mais le nombre de ces vers n'est pas précisé même si l'exemple qui nous est donné à la suite comprend quatre vers. Le fait que la composition soit « dépourvue de rimes intérieures » implique que les vers ne sont pas scindé en deux hémistiches comme c'est le cas chez Vierke et Shariff. Cette scission aurait eu en effet pour cause l'existence de rimes médianes *(vina vya kati)* et finales *(vina vya mwisho)* dans le vers. Les rimes médianes de Shariff correspondent aux rimes intérieures *(vina vya ndani)* absentes chez Wamitila.

b. Le principe de la mesure en syllabes (*mizani*) et ses applications divergentes : l'assimilation graphique des hémistiches à des vers

Wamitila utilise le nominal '*mizani'*, qui signifie littéralement « balance, mesure » pour désigner la syllabe unitaire dans le vers. Un vers complet est défini ici par une suite de huit syllabes (*mizani*). Ce chiffre correspond au décompte du nombre de syllabes dans les hémistiches chez Vierke où les vers *(mshororo)* sont fait de seize syllabes tandis que Shariff nous a fourni l'exemple composé selon lui par Fumo Liyongo au XIIIème siècle où les vers sont faits de douze syllabes réparties également en deux hémistiches hexasyllabiques. Wamitila identifie donc, comme Vierke et Shariff, un principe syllabique de quantification métrique. Il diffère de Vierke qui a également identifié un système à deux pieds en addition qui n'apparait pas dans la définition du dictionnaire de poésie *(kamusi ya ushairi)*. Par ailleurs le mot *mizani* est utilisé différemment chez Shariff pour qui il correspond, non pas à la syllabe unitaire, qu'il nomme *'sauti'* « voix », mais au *décompte* de ces syllabes dans chaque mot pour faire un vers ou une partie de vers ; *« **Mizani** ni hisabu ya sauti mbalimbali katika kila neno »* (SHARIFF, I., N. : 42), « **mizani** est le décompte des différentes voix/syllabes dans chaque mot ». Cependant, il ya convergence des trois auteurs sur l'idée d'un principe syllabique (*mizani*) de la métrique : que le nom '*mizani'* désigne le décompte des syllabes ou la syllabe unitaire.

Ce principe est appliqué différemment par Wamitila pour la définition du nombre et de la nature des vers du genre UTENZI et c'est le point de divergence le plus important d'avec Shariff et Vierke. Le même nom, '*mshororo'* désigne en effet un vers entier, indivis et octosyllabique chez Wamitila et un vers divisé en deux hémistiches octosyllabiques chez Shariff et Vierke. Le nombre de vers est de quatre (d'après notre déduction) chez Wamitila et de deux chez Shariff et Vierke. Nous avons vu que cette différence entre vers complets et lignes graphiques est apparue dans le passage de l'écriture arabe (*kiajemi*) à l'écriture latine pour la transcription du *kiswahili.* Dans les manuscrits *ajemi* les vers sont écrits sur une ligne graphique qui regroupe leurs deux hémistiches. En caractère latin, le même vers est présenté sur deux lignes graphiques où sont consignés chacun de ses hémistiches. La présentation d'un vers oral *(mshororo)* sur deux lignes graphiques (*mistari*) n'effectue pas une confusion entre ces notions de vers (*mshororo*) et de ligne graphique (*mstari*) *à condition que le terme réservé à la ligne orale qui équivaut au vers (mshororo) soit différent de celui qui désigne la ligne graphique (mstari)*. Ici la notion de ligne graphique *(mstari)* équivaut à la notion de vers (*mshororo*). Sur le plan historique, la définition de Wamitila confond donc les quatre hémistiches du genre UTENZI qui sont écrits sur quatre lignes graphiques distinctes dans l'alphabet latin avec des vers entiers.

Mais ce qui peut être perçu comme une confusion peut être également perçu comme la *manifestation d'un nouvel ordre de légitimité* dans la définition du mètre du genre UTENZI : *l'ordre graphique latin*, dissocié de l'ordre graphique arabe qui suivait la correspondance alors effacée entre vers et lignes graphiques. Définir quatre vers, quatre lignes graphiques, dans le genre UTENZI c'est ouvrir la porte à des compositions nouvelles dans le genre UTENZI qui pourront sans encombre être lues dans des pages imprimées mais pas toujours chantées comme c'est le cas des compositions traditionnelles. Autre point à remarquer, Wamitila ne donne pas le nombre de vers/lignes graphiques dans sa définition. La porte est donc ouverte aussi à des transformations de la valeur de ce paramètre qu'est le nombre de vers/lignes graphiques par strophe/*ubeti*. En maintenant le principe qu'une ligne graphique équivaut à un vers complet dans deux notations différentes, *ajemi* et latine, Wamitila produit d'une certaine manière un néo-UTENZI fait de quatre vers octosyllabiques qui

vont par ailleurs continuer d'être appelés UTENZI car leurs chaînes de rimes continuent de respecter les même orientations que les compositions à deux vers. Nous verrons avec *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation »*, l'utenzi* de Julius Kambarage Nyerere, fait de six vers octosyllabiques sur six lignes graphiques, que la transformation des hémistiches en vers entiers opérée ici par Wamitila a des précurseurs et que ces derniers ont utilisé ce principe pour *nationaliser* le mètre de genre UTENZI. Wamitila opère lui aussi un décrochage, kenyan celui-là, du mètre du genre UTENZI d'avec *l'Uswahilini,* le pays des Swahilis et surtout sa tradition poétique. Le mètre est une réalité construite et par là dépendante de l'autorité et des connaissances de ses créateurs. K.W. Wamitila a été le doyen du département de *kiswahili* de l'université Jomo Kenyatta à Nairobi – une institution normative de la langue swahilie au Kenya – et il écrit cette définition dans une autre œuvre appelée elle-même à devenir une institution, un dictionnaire, de poésie.

La définition de K.W WAMITILA peut donc – même si elle diffère de la tradition – avoir force de loi pour les compositions écrites dans le genre UTENZI. Les locuteurs du *kiswahili* qui ne sont pas pour des raisons géographiques, générationnelles, esthétiques ou politiques des traditionnalistes pourront composer des strophes/*beti* de quatre vers octosyllabiques dans le mètre du genre UTENZI, à l'écrit. Il faudra cependant qu'ils continuent de forger des chaînes de rimes suivant la règle habituelle qui reste définitoire du genre.

c. Le principe des rimes (*vina*) conservé dans son application

Le point commun entre les définitions à deux ou quatre vers du genre UTENZI est la répétition à l'identique dans toutes les strophes/*beti* des poèmes de la rime finale de la partie finale que cette dernière soit considérée respectivement comme un hémistiche ou comme un vers. Xavier Garnier formule cette caractéristique définitoire clairement dans sa description du genre UTENZI et il rappelle que les trois premiers « vers » dans l'ordre de la lecture ou de la récitation orale sont en rapport de rime quant aux syllabes finales de ces groupements octosyllabiques :

« *Il* [le genre UTENZI NDR] *se reconnaît à ses contraintes formelles : des strophes de quatre octosyllabes (le plus souvent), une rime commune au trois premiers vers de*

chaque strophe, une rime commune à tous les quatrièmes vers tout au long du poème. Un double principe d'atomisation et de continuité préside à la composition de l'utenzi. Chaque strophe forme une cellule, mais toutes les strophes du poème — et elles sont souvent très nombreuses — sont reliées les unes aux autres par une même rime finale. » (GARNIER, X., s.d.)

L'auteur rappelle aussi que le genre est traditionnellement ambigu : entre l'oral et l'écrit, ce qui donne de la valeur à la définition métrique traditionnelle basée sur l'oral sans écarter les développements possibles à l'écrit :

« *Une caractéristique importante de l'utenzi est son statut intermédiaire entre l'oral et l'écrit puisqu'il est traditionnellement chanté, mais que son introduction comprend immanquablement une ou deux strophes sur la nécessité pour le poète de se munir de papier et d'encre pour inscrire le poème.* » (GARNIER, X., s.d.)

Le prix à payer de l'innovation que représente l'assimilation des hémistiches traditionnels et classiques à des vers à l'écrit sera parfois aussi l'impossibilité de réciter oralement la composition. L'écriture qui aligne les hémistiches sur la même ligne graphique avait limité à deux le nombre de vers et seul ce nombre fournit le support adéquat à des modes de cantillation non-religieuse des textes. Le nouvel ordre graphique latin présente cette tendance dans les innovations qu'il accueille de pouvoir être détaché de la cantillation traditionnelle des *tenzi* ou *tendi.* C'est-à-dire de devenir uniquement graphique.

Enfin, sur le plan thématique, K. W. Wamitila définit le genre par sa seule fonction narrative car il serait utilisé pour « raconter des histoires longues ou des évènements historiques » tandis que les fonctions didactique et laudative s'expriment aussi dans le corpus classique des *tenzi* ou *tendi.*

Donnons à présent une représentation modélisée de la définition de Wamitila qui est la même que celle de Garnier dans l'extrait que nous avons cité au nombre de vers (sg *mshoror*o pl *mishororo*) près, qui est fixé à *quatre* chez Garnier et laissé *indéterminé* chez Wamitila dans sa définition discursive du genre UTENZI. La définition monstrative de son dictionnaire étant effectuée par la production à la suite d'un exemple d'*utenzi* à

quatre vers par strophe/*ubeti* qui correspond trait pour trait à la définition de Garnier c'est ce nombre que nous allons prendre en compte explicitement dans la formule compacte et la représentation graphique du modèle.

Modèle de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI selon K. W. WAMITILA ET X. GARNIER :

Formule compacte[109]

UTENZI 3*(8,a^n#)+(8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Modèle graphique

UTENZI

strophe/*ubeti* n

vers/*mshororo*[110] 1 : 8 syllabes,**a^n**

vers/*mshororo* 2 : 8 syllabes,**a^n**

vers/*mshororo* 3 : 8 syllabes,**a^n** ↓

vers/*mshororo* 4 : 8 syllabes,**b=A(**∀strophe/*ubeti*)

d. *Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin : le néo-* **Utenzi** *de J. K. Nyerere*

Julius Kambarage Nyerere, premier président de la Tanzanie indépendante, a composé l'*utenzi* intitulé *Chombo cha Taifa letu* « le navire de notre nation » pour l'introduction datée du 14 août 1965 du livret intitulé *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi* « *Mashairi* de sagesse et palabres poétiques » de Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E. *et al, c.*1965b).

L'analyse des principes et des paramètres de définition métrique généraux tels qu'ils apparaissent dans cette œuvre indique une divergence significative d'avec les pratiques de compositions classiques du genre UTENZI. Mathias E. Mnyampala reconnait cette originalité de l'œuvre de Nyerere dans son introduction mais il continue de considérer ce poème comme un « *utenzi* » :

« Ni utenzi wa muundo ama mtungo wa pekee kuliko aina mbali mbali zilizozoewa na watungaji wetu wa Kiswahili. »

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh0v)

« C'est un *utenzi* d'une structure ou composition unique vis-à-vis des différentes sortes auxquelles nous ont habitué nos compositeurs d'expression swahilie. »

En raison à la fois de la transformation du mètre classique UTENZI qu'elle apporte et d'une forme de fidélité qu'elle lui témoigne dans la succession graphique des vers nous traiterons quant à nous de néo-UTENZI. C'est cette fidélité, ce qui reste du genre UTENZI dans cette composition originale qui va nous aider à progresser dans notre compréhension du genre classique UTENZI. Julius K. Nyerere explique dans le texte de son introduction comment il se retrouve impliqué dans l'écriture de cette introduction à un recueil de poésie tandis qu'il est devenu le président de la République Unie de Tanzanie.

Il nous confirme son goût littéraire de longue date pour la poésie d'expression swahilie et se situe explicitement comme un disciple en poésie du Cheikh Kaluta Amri Abedi et de son traité de métrique de 1954 :

« Nilianza kusoma mashairi ya Kiswahili miaka mingi iliyopita, Lakini ni marehemu Sheikh Amri Abedi ambaye katika mazungumzo, na hasa katika Kitabu Chake "Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amri, " aliyenishawishi na kuniwezesha kuelewa na kupenda zaidi mashairi ya Kiswahili »

Julius K. Nyerere (*Cf* ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh0i)

« J'ai commencé à lire des poésies d'expression swahilie il y a de nombreuses années, mais c'est feu le Cheikh Amri Abedi qui, par des discussions, et surtout par son livre « Lois de la composition de poèmes et Diwani d'Amri », m'a persuadé et m'a permis de comprendre et d'apprécier davantage la poésie d'expression swahilie. »

Julius K. Nyerere nous explique par la suite que c'est cette proximité avec le Cheikh Kaluta Amri Abedi qui lui a fait découvrir Mathias E. Mnyampala et ses poèmes. De manière réciproque et par l'intermédiaire à nouveau du Cheikh, Mathias E. Mnyampala a connu Julius K. Nyerere et ses compositions poétiques. C'est ainsi que Nyerere a été convié à écrire l'introduction du livret qui reconstitue un palabre en vers entre poètes tanzaniens de haut niveau. Sur le plan de la métrique, le Cheikh Kaluta Amri Abedi a écrit son traité en se plaçant du côté d'une description suivant l'ordre graphique latin de la poésie d'expression swahilie. Nous voyons que c'est dans cet ordre graphique latin de la poésie qu'apparaissent les innovations sur le plan de la métrique. C'est le lieu d'une autonomisation de l'écrit par rapport à l'ordre oral qui prévalait dans les représentations orales ou écrites en caractères arabes adaptés au *kiswahili* (*ajami*) du genre UTENZI au XIXème siècle. L'ordre graphique, quant il appelle des hémistiches *(vipande)* des lignes *(mstari)* et place le retour à la ligne à la fin de chaque hémistiche, brise la présentation traditionnelle. Même si les transcriptions latines sur quatre lignes de la strophe/*ubeti* peuvent être réinterprétées sur deux vers à la manière de la strophe/*ubeti* notée en caractères *ajami,* une prise d'autonomie de l'ordre graphique latin s'est produite. Elle peut conduire à des structures métriques encore plus éloignée du genre UTENZI classique comme c'est le cas du néo-UTENZI de Nyerere.

Nous donnons le texte de la première strophe/*ubeti* du néo-UTENZI de Julius K. Nyerere qui va servir de support à notre présentation. Le texte intégral, l'adaptation en français et l'analyse métrique détaillée de ce poème figurent en annexe (*Cf* première annexe Le néo-UTENZI de Julius K. NYERERE).

myh4[111]

[première strophe/*ubeti*]

Chombo cha Taifa letu,	Le navire de notre Nation,
Si sawa na vya wenzetu,	Est différent de ceux de nos compagnons,
Vyao vyataka Rubani,	Les leurs requièrent un pilote,
Aushike usukani,	Qu'il se saisisse du gouvernail,
Awe na mabaharia,	Avec des marins,
Wanaomsaidia.	Qui lui apportent leur aide.

La composition ne correspond pas à la définition classique du genre UTENZI. Elle peut cependant nous aider dans notre démarche esthétique qui se veut déduire et comprendre les principes et les paramètres de la métrique des poésies d'expression swahilie en vers tels que les comprennent et les définissent les auteurs de textes relatifs à la métrique ou tels qu'ils peuvent s'analyser à la lecture des textes-mêmes des poésies. Notre démarche se limitant par ailleurs aux textes écrits en caractères latins. Dans le cas présent la récitation chantée est certainement impossible car la structure du poème est trop éloignée de celle des *tenzi* classiques.

Comme dans la définition graphique de son maître de poésie, le Cheikh Kaluta Amri Abedi, *l'utenzi* de Julius K. Nyerere conserve et applique le principe *classique* de l'existence de la strophe/*ubeti* comme structurée par des vers qui équivalent à des lignes graphiques ainsi que le principe classique également de la mesure syllabique *(mizani)*. Cet *utenzi* représente un exemplaire de la manifestation du nouvel ordre graphique latin qui s'installe dans les vers. Les deux principes classiques du mètre de genre UTENZI n'ont en effet plus le même domaine d'application et nous observons un

néo-*utenzi* où le nombre de vers est porté à six par la modification de la valeur du paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti.* L'application du principe de la mesure (*mizani*) du nombre de syllabes montre que les vers ne sont pas scindés et présentent des séquences entières de huit syllabes ce qui les rapprochent de la longueur des hémistiches classiques. Le principe des chaînes de rimes (*vina*) est appliqué de manière fort différente que celle qui prévaut dans les *tenzi* classiques. Ici les vers riment deux à deux simplement, sans que ces chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* ne se répercutent à l'échelle de toutes les strophes/*beti.* Il y aura cependant des relations d'identité complexes en leur sein car nous voyons que les valeurs vocaliques des syllabes qui précèdent la rime sont souvent identiques à la différence des parties consonnantiques de ces syllabes *(vide infra).* Le modèle du néo-*utenzi* se formalise comme suit, il représente un décrochage net du genre classique dont le seul apparentement reste dans la présentation graphique des vers octosyllabiques qui correspondraient quant au décompte du nombre de syllabes (principe *mizani*) aux quatre hémistiches d'une composition classique présentée dans le format graphique latin. Cet *utenzi* de 1965 montre la puissance créative du nouvel ordre graphique latin qui est le lieu de la transformation des mètres mais dont les premiers auteurs innovants sont inconnus de nous. L'innovation serait possible dans l'ancien ordre graphique arabe qui peut lui aussi noter les hémistiches sur des lignes séparées mais cela n'a pas été le cas. Cet *utenzi* suppose le passage de l'hémistiche classique écrit sur une ligne graphique comme préalable à l'assimilation de cet hémistiche à un vers : le nombre de vers passe alors de deux à quatre, puis la multiplication du nombre de vers à six qui conservent leur mesure octosyllabique.

Modèle de la strophe/*ubeti* de genre (néo-)UTENZI selon la composition de Julius K. Nyerere

Formule compacte

(néo-)UTENZI 2*(8,a(n)#)+2*(8,b(n)#)+2*(8,c(n) #)

Modèle graphique

(néo-)UTENZI

strophe/*ubeti* n

ligne/*mstari*[112] 1 :	8 syllabes,**a(n)**
ligne/*mstari* 2 :	8 syllabes,**a(n)**
ligne/*mstari* 3 :	8 syllabes,**b(n)**
ligne/*mstari* 4 :	8 syllabes,**b(n)**
ligne/*mstari* 5 :	8 syllabes,**c(n)**
ligne/*mstari* 6 :	8 syllabes,**c(n)**

Le principe des chaînes de rimes *(vina)* n'est pas appliqué de manière conforme à l'*utenzi* classique : la chaîne de rimes omni-strophe qui relie les strophes entre elles est ici absente. La chaîne intra-strophe/*ubeti* classique entre les trois premiers vers ou hémistiches est ici tripliquée en trois chaînes de rimes a(n), b(n) et c(n). Elle est réduite dans sa portée de trois à deux lignes. Les chaînes de rimes a(n), b(n) et c(n) ont une valeur phonologique propre à chaque strophe/*ubeti* n.

La ***logique de succession d'éléments octosyllabiques*** qui prévaut dans de nombreuses compositions classiques de genre UTENZI est ici préservée. Il nous apparaît que c'est la seule caractéristique qui permette de rattacher cette composition au genre « *utenzi* »

comme le fait Mathias E. Mnyampala. En retour, nous constatons qu'il s'agit d'une caractéristique importante du genre dans la perception qu'en a Mnyampala. Elle se fonde sur les principes de segmentation de la strophe/*ubeti* (que les éléments délimités soient des parties, des hémistiches, des vers ou des lignes) et un principe de la mesure syllabique (*mizani*). Seul le nombre d'éléments est modifié ainsi que la façon dont la strophe/*ubeti* est structurée par les trois chaînes de rimes qui unissent les lignes deux à deux. En l'absence d'une chaîne de rime omni-strophe sur la ligne finale, la fin d'une strophe/*ubeti* n'est pas marquée par la métrique et seule la typographie, c'est à dire l'ordre graphique la souligne.

Ce poème qui définit un genre néo-UTENZI en apax, est le lieu également d'une complexité importante des relations d'identité sonore. En effet, les chaînes de rimes de la dernière syllabe d'une ligne peuvent être prolongées à l'intérieur de la ligne par une homophonie partielle sur l'avant-dernière, voire l'anté-pénultième, syllabe. La chaîne de rimes peut donc être redoublée par une relation d'identité phonologique d'amplitude syllabique variable (*Cf* première annexe : le néo-UTENZI).

Julius K. Nyerere utilise également une innovation importante et rare dans le corpus poétique d'expression swahilie dans la sixième strophe/*ubeti* de sa composition. La chaîne de rimes qui unit la ligne 3 et 4 n'est pas syllabique mais bi-syllabique. C'est une rime double. La technique de la rime double sera reprise dans une autre composition du même livret qui contient le texte de ce néo-UTENZI (*idem*). La valeur phonologique de cette double rime est ici /ri-a/ (notation API). A la différence de la composition *Raha* citée ci-dessus, la présence de la rime double est liée à deux mots différents et non à la répétition d'un mot unique bisyllabique d'un vers à l'autre.

Les deux mots en question vont se retrouver mis en exergue par cette technique rare qui se remarque sur le plan phonologique :

strophe/*ubeti* 6

ligne 3 :	*Bali kila abi**ria**,*	Mais chaque passager,
ligne 4 :	*Kwa kweli ni baha**ria**.*	En vérité est un matelot.

Il est notable que ce poème écrit par une personnalité politique de haut rang et un militant socialiste soit l'objet d'une innovation métrique sur ces deux nominaux précisément : *abiria* « le passager » et *baharia* « le marin ». La double rime qui marque une originalité nette avec la métrique générale ou la rime ne porte que sur une syllabe vient renforcer l'opposition politique entre socialisme et capitalisme que ces deux nominaux servent à illustrer. Dans le navire capitaliste, le passager n'est pas un marin et il attend de lui un service. Ce n'est pas le cas du navire de la nation « *chombo cha Taifa* » tanzanienne où les passagers sont en même temps les marins et où il n'y a pas d'un côté des exploiteurs et de l'autre des exploités. La différence dans la théorie de l'organisation politico-économique entre un système pourvu ou non de classes sociales est mise en relief par les rapports qu'entretiennent les deux nominaux *abiria* « passager » et *baharia* « marin » et la réalisation exceptionnelle d'une rime double ! Le rôle de la forme métrique dans l'expression des idées et leur renforcement nous semble ici significatif.

e. Définition normative du Cheikh Kaluta Amri Abedi :

Le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) était un poète, un dignitaire religieux de la communauté islamique Ahmadiyya et un homme politique tanzanien. Il est à l'origine du premier traité de métrique des poésies d'expression swahilie paru en 1954 sous le titre de *Sheria za Kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* « Lois de la composition de poésies et le *Diwani* d'Amri » (ABEDI, K., A., 1954). Le traité est lui-même écrit en *kiswahili.* Comme tous les auteurs d'expression swahilie après lui, Cheikh Kaluta Amri Abedi définit de manière strictement syllabique les principes quantitatifs de la métrique. Il isole quatre principes fondamentaux qui sont par ordre de citation dans le livre : la mesure (*mizani*) des lignes (sg *mstari* pl. *mistari*) ou des parties de lignes, les rimes (*vina*), la dernière ligne d'une strophe/*ubeti* nommée *kituo* « l'arrêt » et le principe de suffisance

(*kutosheleza*) sémantique de la strophe/*ubeti* qui forme une unité autonome (ABEDI, K., A., 1954 : pp 16-20). Les deux premiers principes de la mesure (*mizani*) et (*vina*) ont rapport à la syllabe qu'elle serve respectivement d'unité de mesure du décompte des syllabes ou de support des rimes. Cheikh Kaluta Amri Abedi après cette définition des constituants élémentaires et des principes de son système de description de la métrique des compositions d'expression swahilie va se livrer à une description de nombreux exemples de chaînes de rimes (*vina*) dont les orientations sont variées dans les motifs qu'elles décrivent graphiquement et des exemples de ligne d'arrêt (*kituo*) qualifiés de manière sémantique. C'est l'ordre graphique latin qui prévaut dans les descriptions de Cheikh Kaluta Amri Abedi qui indique clairement sa position en utilisant le nom swahili de la ligne, *mstari*, à l'origine géométrique et graphique, pour parler des vers qui sillonnent la strophe/*ubeti*. Ce n'est qu'après avoir montré le jeu et l'effet des principes de rimes (*vina*) et d'arrêt (*kituo*) que l'auteur va définir quatre genres poétiques MASHAIRI dont la strophe/*ubeti* est faite de quatre lignes nécessaires mais non-suffisantes à sa définition, TAKHMISA dont la strophe/*ubeti* est faite de cinq lignes définitoires, TATHLISA dont la strophe/*ubeti* est faite de trois lignes définitoires et TENZI qui présente comme le genre MASHAIRI une strophe/*ubeti* à quatre lignes non-définitoires à elles seules du genre. L'auteur affiche une position d'ouverture quant à l'innovation poétique en reconnaissant le caractère indéfini du nombre de genre :

« *Mashairi yako namna nyingi. Hatuwezi hivi sasa kusema ni ya namna ngapi kwa vile ni kitu kinachotegemea usanifu*[113] *wa akili ya mtu.* » (ABEDI, K., A., 1954 : 16)

« Les poésies sont de nombreuses sortes. Nous ne pouvons pas dire immédiatement de combien de sortes il s'agit car c'est une chose qui dépend de l'habileté de l'intelligence d'une personne. »

Nous nous attacherons dans cette partie à sa définition du genre UTENZI (ABEDI, K., A., 1954 : pp 29-32) en poursuivant notre démarche épistémologique et esthétique de compréhension de la façon dont l'auteur conçoit le genre UTENZI et les conséquences que nous pouvons en tirer dans notre propre définition de synthèse du genre classique UTENZI.

Le Cheikh Kaluta Amri Abedi va donner une définition très concise du genre UTENZI. Il n'utilise pas la variante dialectale (*u)tendi*. Puis il donne à la suite trois exemples différenciés par la mesure syllabique *(mizani)*, au sein de l'un d'entre eux, une deuxième différenciation se manifeste sous l'effet de la présence ou l'absence de rimes médianes *(vina vya kati)* dans les lignes.

La définition discursive est la suivante, elle nous semble si concise qu'une personne qui ne sait pas déjà, au moins de manière générale, de quoi est fait le genre, aurait du mal à comprendre de quoi il s'agit à sa seule lecture :

« *Neno,* Utenzi, *hapa maana yake ni ushairi wenye mizani chache kuliko kumi na mbili, ambao hauna vina vya kati katika mistari, bali kila ubeti una vina vya namna moja katika mistari yake isipokuwa mstari wa mwisho katika kila ubeti, ambao huendelea na kina cha namna moja kinachoitwa* bahari. » (ABEDI, K., A., 1954 : 29) ;

« Le mot, *Utenzi,* ici son sens est une poésie qui a moins de douze mesures[114], qui n'a pas de rimes médianes dans les lignes, mais chaque strophe a des rimes d'une sorte unique dans ses lignes si ce n'est la ligne finale dans chaque strophe, qui se développe avec une rime d'une [autre NDT] sorte qui s'appelle *bahari. »*

Nous allons envisager cette définition point par point. Le premier est la définition du mot *'Utenzi'* par le nombre des mesures, inférieur strictement à douze. Nous ne savons pas, dans une lecture littérale, de quoi ces mesures sont faites ni dans quelle unité et à quelle échelle métrique elles interviennent. Ils nous faut donc fournir les informations complémentaires, sans interpréter ni déformer la pensée de l'auteur, ce qui pourra se vérifier dans notre présentation analytique de ses exemples. Le nombre maximum de douze est porté comme la limite supérieure du décompte syllabique d'une ligne graphique (*mstari*) au sein d'une strophe/*ubeti* de genre UTENZI. Cheikh Kaluta Amri Abedi ne définira pas le genre UTENZI par son nombre de lignes par strophes/*beti* mais nous sommes maintenant informés que ces lignes sont courtes quant au décompte syllabique. Deuxième point, les lignes ne présentent pas de rimes médianes *(vina vya kati).* Ceci signifie que les lignes ne sont pas découpées en une ou plusieurs parties par les chaînes de rimes intérieures. Ceci n'exclut pas l'existence de parties dans les lignes mais ces parties devraient leur existence à d'autres principes de césure que celui qui est

co-substantiel à la rime. Troisième point : Cheikh Kaluta Amri Abedi décrit deux chaînes de rimes différentes dans la strophe/*ubeti* qui sont définitoires du genre UTENZI. Sa description, toujours prise dans un sens littéral ne nous autorise pas à en interpréter plus d'informations sur la strophe/*ubeti* quand aux chaînes de « rimes d'une sorte unique dans ses lignes si ce n'est la ligne finale dans chaque strophe, qui se développe avec une rime d'une [autre NDT] sorte » (ABEDI, K., A., 1954 : 29). Nous percevons ici l'écho des définitions précédentes où une chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti,* comme ces rimes d'une sorte unique dans les lignes, réunit les trois premiers hémistiches ou vers de la strophe/*ubeti.* La rime finale inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* nommée *bahari* « la mer ; l'océan » qui crée une chaîne entre toutes les strophes/*beti* d'un *utenzi* ou *utendi* est ici perceptible dans la deuxième partie de la phrase de Cheikh Amri et cette autre rime dans la ligne finale de la strophe/*ubeti* mais dans le cas des deux chaînes de rimes présentes dans le genre UTENZI, nous voyons bien que nous en dirions ici beaucoup plus que Cheikh Amri si nous présentions ces définitions comme intégralement déductibles de sa définition. A ce niveau, il nous semble cependant possible d'affirmer que c'est bien l'existence de deux chaînes de rimes, une dans les lignes de la strophe/*ubeti* et l'autre dans sa ligne finale qui constitue un trait de définition du genre UTENZI dans la description qu'en fait Cheikh Kaluta Amri Abedi.

En résumé, nous trouvons trois traits de définition du genre UTENZI dans cette description discursive :

Traits définitoires du genre UTENZI d'après la description du Cheikh Kaluta Amri Abedi :

1. des lignes graphiques (*mistari*) courtes structurent la strophe/*ubeti ;* Ces lignes ont un nombre de syllabes strictement inférieur (*chache kuliko*[115]) à douze.

2. les lignes graphiques n'ont pas de rimes médianes (*vina vya kati*).

3. deux chaînes de rimes différentes sont présentes dans la strophe/*ubeti,* l'une d'elle a pour lieu spécifique de réalisation la dernière ligne graphique de la strophe/*ubeti.*

Cheikh Kaluta Amri Abedi nous fournit ensuite trois exemples qui illustrent sa définition comme une sorte de définition monstrative complémentaire et beaucoup plus développée. Il y a quatre exemples (ABEDI, K., A., 1954 : pp 30-32). Trois d'entres eux se différencient quant au principe de la mesure syllabique *(mizani)* qui s'exprime dans le premier trait définitoire*.* La valeur du paramètre est portée à 6, 8 et 11 syllabes par lignes graphiques dans les exemples. Leurs désignations en *kiswahili* sont respectivement : « Tenzi za mizani 6 » ; « Tenzi de 6 mesures », « *Tenzi za mizani 8* » ; « *Tenzi* de 8 mesures » et « *Tenzi za mizani 11* » ; « *Tenzi* de 11 mesures ». Le trait numéro deux est appliqué et le trait numéro trois est plus explicite dans sa définition. Les deux chaînes de rimes, dans ces quatre exemples, sont effectivement une chaîne intra-strophe/*ubeti* entre les trois premières lignes graphiques d'une strophe/*ubeti* (ci-dessous rime a) et une chaîne inter-strophe/*ubeti* (ci-dessous rime b) qui relie sur la syllabe finale de la dernière ligne graphique toutes les strophes/*beti* de la composition. Le trait de définition numéro trois est donc précisé par les exemples et un quatrième trait apparaît, celui du nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* :

3. **étendu.** Une chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti* (**rime a**) se manifeste sur la syllabe finale des trois premières lignes graphiques d'une strophe/*ubeti* et est d'une valeur propre à chaque strophe/*ubeti*. Une chaîne de rime inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* (**rime b**) se manifeste sur la syllabe finale de la dernière ligne graphique pour toute strophe/*ubeti* de la composition.

4. Le nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* est de quatre.

Nous donnons un exemple de chaque type d'*utenzi* défini en fonction du décompte syllabique de ses lignes graphiques tout en décomposant les mots en syllabes, en soulignant les deux chaînes de rimes intra- et inter-strophe/*ubeti* et en indiquant leurs orientations, enfin en proposant une traduction :

Exemple à **six syllabes**, dernière strophe/*ubeti :*

ligne 1 :	« *We-ngi hu-ji-vu-**na**,*		Beaucoup se vantent,
ligne 2 :	*Hu-zu-sha fi-ti-**na**,*	*rime a*	Surgissent les querelles,
ligne 3 :	*Na nyi-ngi hi-ya-**na**,*		Et de nombreuses mesquineries,
ligne 4 :	*Zi-ki-wa-zu-a-zu-**a**.* ∀ *strophe/ubeti*		Qui les calomnient. »
	6 syllabes rime b		(ABEDI, K., A., 1954 : 32)

Exemple à **huit syllabes**, dernière strophe/*ubeti* :

ligne 1 :	« *Ha-ya ma-mbo ya ku-tu-**nga***,		Les affaires de composition,
ligne 2 :	*Sha-ri-ti u-we ma-le-**nga**,*	*rime a*	Tu dois être un maître,
ligne 3 :	*A-u ma-ne-no ya Ma-**nga**,*		Ou les mots du Nord[116],
ligne 4 :	*U-ya-ju-e u-dhu-i-**ha***[117] ∀ strophe/*ubeti*		Que tu les connaisses clairement »
	8 syllabes	*rime b*	

(ABEDI, K., A., 1954 : 30)

UTENZI WA INKISHAFI

ligne 1 :	« *Ba-si Mu-o-ngo-zi Mo-la Ra-hi-**ma**,*		Bien, le Guide le Seigneur le Miséricordieux
ligne 2 :	*Hu-tu-ma wa-tu-mwi wa-li-o we-**ma**,*	*rime a*	Envoie des messagers qui sont bons,
ligne 3 :	*Wa-ka-i-te wa-tu kwe-nye sa-la-**ma**,*		Qu'ils appellent alors les gens dans la paix,
ligne 4 :	*Wa-u-po-ne mo-to u-u-ngu-za-**o**.* ∀ strophe/*ubeti*		Qu'ils guérissent du feu qui brûle. »
	11 syllabes	*rime b*	

(ABEDI, K., A., 1954 : 31)

Nous allons pouvoir fournir une représentation modélisée des exemples et des quatre traits de définition du genre UTENZI. Auparavant il nous faut remarquer cependant une violation du trait numéro deux qu'a énoncé Cheikh Kaluta Amri Abedi c'est à dire le caractère indivis des lignes graphiques déduit de l'absence de rimes médianes *(vina vya kati)*. En effet le type d'*utenzi* à 11 syllabes est illustré par une deuxième exemple où sont présentes des rimes médianes dans les trois premières lignes graphiques, sur la sixième syllabe. Nous voyons alors trois premières lignes divisées en deux parties inégales sur le plan du décompte syllabique : six syllabes/ cinq syllabes. Cheikh Kaluta Amri Abedi ne matérialise pas la division de ces trois premières lignes par un espace graphique entre les deux parties d'une ligne. La ligne finale ne présente pas de rime médiane et reste entière. Seule cette ligne graphique finale correspond à tous les traits de définition du genre UTENZI qu'a énoncés Cheikh Amri – en particulier le trait numéro deux qui est respecté. Ce deuxième exemple dans la partie réservée au *tenzi* de 11 mesures est le suivant :

<u>DEUXIEME EXEMPLE à **onze syllabes**, dernière strophe/*ubeti* :</u>

ligne 1 :	*« Du-ni-a ba-ha-**ri***	*i-na ma-wi-**mbi***	Le monde l'océan, a des vagues,
ligne 2 :	*Si-i-o-ne shwa-**ri***	*u-ka-mba si-**mbi***	Ne le crois pas calme, l'écrevisse
	rime a'	*rime a*	[comme NDT] le coquillage,
ligne 3 :	*U-ki-i-vi-nja-**ri***	*i-na vi-ti-**mbi***	Si tu le parcoures, il a des ruses,
	6 syllabes	5 syllabes	
ligne 4 :	Mbi-sho na tu-fa-ni zi-su-mbu-a-**o** ∀ strophe/*ubeti*		Le louvoiement et
	11 syllabes *rime b*		les typhons, qui inquiètent »

(ABEDI, K., A., 1954 : 31)

Cette irrégularité trouve une correspondance avec la critique adressée à ce passage du livre de Cheikh Kaluta Amri Abedi par Ibrahim Noor Shariff dans *Tungo zetu* « nos compositions » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Shariff ne pense pas que les exemples à onze syllabes de Cheikh Amri soit du genre UTENZI. Le premier exemple de Cheikh Amri respecte pourtant les quatre traits de définition du genre UTENZI (traits 1, 2, 3.

étendu et 4) et le deuxième exemple ne déroge qu'au seul trait numéro deux. Les trois premières lignes graphiques sont scindées en deux parties par les rimes médianes (*vina vya kati*) sans que la division soit mise en évidence par un espacement graphique. Pour Shariff le premier exemple que Cheikh Amri qualifie justement d'« *utenzi wa* Inkishafi » (ABEDI, K., A., 1954 : 31) ; « *utenzi* de *l'Inkishafi* » appartient au genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI comme le célèbre poème du XVIIIème siècle intitulé *Inkishafi*[118] « la révélation » composé par Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (c.1720 - c.1820) qui donne son nom au genre chez Shariff. De même le deuxième exemple à onze syllabes de Cheikh Amri n'appartiendrait pas au genre UTENZI mais, et Shariff s'étonne d'une telle succession d'erreurs, au genre SHAIRI (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Cette ambiguïté de classification entre les deux auteurs est le signe d'une ambiguïté des compositions à onze syllabes elles-mêmes sur le plan formel. Comprendre la raison formelle de cette ambiguïté sur le plan métrique, c'est tenter d'approfondir notre démarche épistémologique et esthétique guidée par la question, qu'est-ce qu'un *utenzi* classique ?

Nous allons fonder notre comparaison des deux approches de Shariff et du Cheikh Kaluta Amri Abedi sur la définition du philosophe Ludwig Wittgenstein du concept par des traits définitoires qui peuvent être ou ne pas être présents dans certains objets. Cette fragmentation de la définition du concept permet de rendre compte du phénomène qui se produit ici, à avoir qu'une composition peut présenter un « air de famille[119] » avec une autre sans lui correspondre exactement vis-à-vis d'un certain nombre de traits définitoires. Une composition qui correspond aux quatre traits définitoires du genre UTENZI tels que nous les avons extraits des descriptions de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 29-32) pourra être qualifiée d'*utenzi* dans ce modèle. Les compositions des quatre genres classiques UTENZI, DURA MANDHUMA/INKISHAFI et SHAIRI partagent le trait de définition numéro quatre – les strophes/*beti* comprennent quatre lignes graphiques ou vers – et de cette manière particulière elles présentent bel et bien un air de famille. Ce sont des combinaisons précises, et uniques, de traits qui définissent un genre particulier et nous font sortir de la vague ressemblance familiale. L'analyse de Shariff utilise un trait supplémentaire - *qui ressort de l'ordre oral* – pour analyser les deux exemples classés par erreur dans le genre UTENZI. Ce trait est la présence du *kiwango* « la quantité » à la sixième syllabe des

quatre lignes graphiques des deux exemples de Cheikh Amri. Le *kiwango* n'est pas une rime mais comme elle il a le même effet clivant dans les vers et il correspond à une pause à l'oral (*vide infra*). Le point d'achoppement principal entre les deux analyses est donc que celle de Cheikh Kaluta Amri Abedi se fonde sur l'ordre graphique latin dans sa présentation tandis que celle d'Ibrahim Noor Shariff se fonde sur une notion attenante à l'ordre oral que l'ordre graphique latin – utilisé également par Shariff – vient transcrire. En ce cas l'ordre graphique est subordonné à l'ordre oral tandis que chez Cheikh Amri l'ordre graphique existe par lui-même et devient source de légitimité graphique, par là d'innovations en puissance, car il est autonome. Le cinquième trait de définition se définit ainsi, il n'est pas présent dans le genre UTENZI :

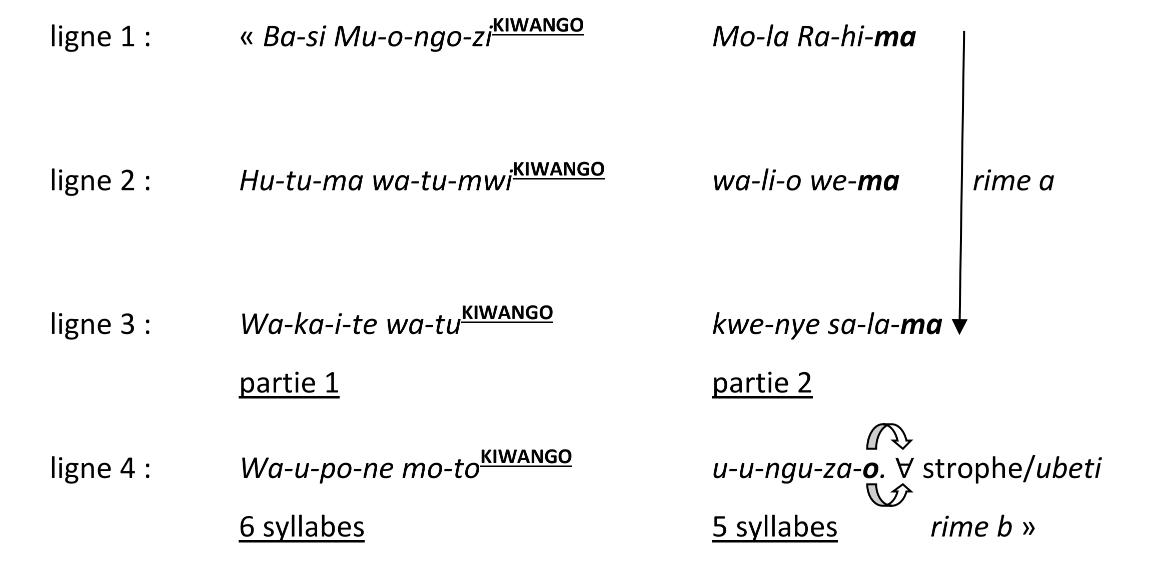
5. **Shariff.** Les lignes graphiques sont découpées par des pauses sonores sans rimes, les *viwango*, sg. *kiwango* « la quantité »

Les césures ne se font pas au hasard mais suivent le principe de la mesure *(mizani)* dans le décompte syllabique des vers ou lignes graphiques. Ici Shariff propose des scissions des lignes graphiques de onze syllabes à la sixième syllabe.

Chez Shariff SHARIFF, I., N., 1988 : 55), les deux exemples se ré-analysent ainsi (les différences entre les deux analyses métriques sont soulignées) :

<u>PREMIER EXEMPLE à **onze syllabes**</u>

genre INKISHAFI[120]/DURA MANDHUMA:



DEUXIEME EXEMPLE à **onze syllabes**

genre SHAIRI

ligne 1 :	*« Du-ni-a ba-ha-**ri***	*i-na ma-wi-**mbi***
ligne 2 :	*Si-i-o-ne shwa-**ri***	*u-ka-mba si-**mbi***
	rime a'	*rime a*
ligne 3 :	*U-ki-i-vi-nja-**ri***	*i-na vi-ti-**mbi***
	partie 1	partie 2
ligne 4 :	Mbi-sho na tu-fa-ni **KIWANGO**	zi-su-mbu-a-**o** ∀ strophe/*ubeti*
	6 syllabes	5 syllabes *rime b* »

(SHARIFF, I., N., 1988 : 61)

Ces reclassifications nous permettent de comprendre précisément les différences qui existent entre les trois genres UTENZI, DURA MANDHUMA/INKISHAFI et SHAIRI et permettent de percevoir leur apparentement sur le plan formel. Shariff conçoit clairement cette possibilité et de la même façon que nous l'avons analysée en suivant un modèle de traits vis-à-vis des propriétés métriques :

« *Bahari ya sita ya tungo ya Kiswahili hujulikana kwa majina mawili, yaani **Dura Mandhuma** au **Inkishafi**.* […] *Bahari hii ina beti za mishororo mine yenye mizani sita kwa tano na vina vyake viko mwisho wa mishororo mitatu ya kila ubeti, kwa hivyo mizani ya sita ni kiwango tu. Vilevile sauti ya mwisho ya kila ubeti ni moja. Kwa hivyo, kwa upande mmoja, ule wa idadi ya mishororo, umeshabihi mkondo (wa mishororo mine) wa bahari ya **ushairi*** [c'est moi qui souligne NDR] *unaopendwa zaidi ; kwa upande mwingine, ule wa kuwa na sauti moja mwisho wa kila mshororo, umeshabihi **utenzi*** [c'est moi qui souligne NDR]. »

(SHARIFF, I., N., 1988 : pp 54-55)

« Le sixième genre de composition de langue swahilie est connu sous deux noms, c'est-à-dire **Dura Mandhuma** ou **Inkishafi.** […] Ce genre a des strophes de quatre vers [à l'oral reproduit par les ordres graphiques arabe ou latin NDT] (**trait 4** NDR) qui ont une mesure

syllabique de six sur cinq (le total de onze syllabes correspond au **trait 1** NDR) et dont les rimes se trouvent à la fin des trois vers de chaque strophe (**trait 3. étendu rime a** NDR), par conséquent la sixième mesure est un *kiwango* seulement (**trait 5. Shariff** NDR) (**trait 2** NDR). Aussi la voix de la fin de chaque strophe est unique (**trait 3. étendu rime b** NDR). Par conséquent, d'un côté, celui du nombre de vers (**trait 4** NDR), il est similaire à un courant (de quatre vers) du genre de l'***ushairi*** (c'est moi qui souligne NDR) qui est plus apprécié. D'un autre côté, celui d'être avec une voix unique à la fin de chaque vers (**trait 3. étendu rime b** NDR), il est similaire à l'***utenzi*** (c'est moi qui souligne NDR). »

Si Shariff nous présente des traits analogues entre le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI et le genre SHAIRI (**trait 4**), ainsi qu'entre le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI et le genre UTENZI (**trait 3. étendu rime b**) il ne présente pas tous les traits analogues entre les trois genres qui sont comme autant de points de passage formels de l'un à l'autre genre. Le fait d'exprimer l'existence de *relations formelles* entre les genres est cependant une grande avancée dans la connaissance de la métrique des poésies d'expression swahilie. Un point crucial n'est pas présenté, à savoir qu'est-ce qui fonde les *différences* entre les trois genres. En effet, si nous en restons à la description de Shariff où nous avons ajouté les traits correspondants, les compositions du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI présentent l'ensemble des traits (1, 2, 3. étendu et 4) nécessaires et suffisants à la reconnaissance d'une composition de genre UTENZI. Nous n'arrivons pas à distinguer deux genres distincts en ce cas. C'est d'ailleurs l'assimilation des deux genres au sein du seul genre UTENZI que fait Cheikh Kaluta Amri Abedi dans son livre qui traite des compositions de type INKISHAFI comme d'un sous-genre au sein du genre UTENZI. Il nomme à ce titre son premier exemple de onze mesure « *utenzi wa inkishafi »* ou « *utenzi* de *l'inkishafi* » (ABEDI, K., A., 1954 : 31). Mais si sur le plan formel toutes les compositions de genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI sont incluses dans le genre UTENZI, toutes les compositions de genre UTENZI ne sont pas incluses dans le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI car ce-dernier se différencie par la réalisation du trait 5 c'est-à-dire de l'existence du *kiwango* qui coupe les vers en deux parties : l'une faite de six syllabes et l'autre faite de cinq syllabes. Cette bipartition constitue un sixième trait de définition, par rapport au principe général de mesure syllabique (*mizani*) :

6. Les lignes graphiques (ou vers) sont scindés en une partie hexasyllabique suivie d'une partie pentasyllabique.

Les traits 5 et 6 ne nous semble pas contradictoires avec les traits 1, 2, 3, 3. étendu et 4. Nous pouvons donc envisager sur le plan formel, deux genres distincts, UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui partagent cinq traits de définition (1, 2, 3, 3. étendu et 4) et qui différent par les traits 5 et 6. Ainsi une composition du genre UTENZI a cet air de famille avec une composition du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI mais elle ne peut pas être incluse dans ce genre où les lignes ou vers sont faits de deux parties tandis que les lignes ou vers des *tenzi* sont indivis. A l'inverse le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI est inclus dans le genre UTENZI et la confusion est rendue possible dans les éditions de poèmes qui ne marquent pas les trait 5 et 6 : c'est le cas des éditions du poème *Al-Inkishafi* du capitaine Stigand (STIGAND, C., H. *et al,* 1915) et de James De Vere Allen (SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR *et al,* 1977) où les strophes/*beti* sont faites de quatre lignes graphiques (trait 4) indivises (absence des traits 5 et 6). Ces éditions se démarquent de l'ordre oral qui sous-tend les traits 5 et 6 et elles ouvrent la voie à un décrochage graphique d'avec la tradition. Ce de manière paradoxale car l'*Al-Inkishafi* est un fleuron de la culture swahilie classique et traditionnelle. L'assimilation du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI au sein du genre UTENZI dans le livre de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : 31) et le non-marquage des traits 5 et 6 est aussi une étape vers ce désappariement de l'ordre oral et et de l'ordre graphique latin ou plutôt de l'autonomisation de l'ordre graphique latin. Nous avons vu que l'ordre graphique arabe reste fidèle à l'ordre oral mais que ce n'est pas pour des raisons alphabétiques. En effet, en tant qu'ordre graphique, l'ordre graphique arabe peut tout aussi bien transcrire les innovations qui sont apparues dans l'ordre graphique latin. L'ordre graphique arabe ne le fait pas car il est plus ancien et a quasiment été remplacé par l'ordre graphique latin à partir du XXème siècle qui est justement le siècle des innovations métriques. L'ordre graphique arabe correspondait aux siècles d'écriture des compositions classiques, le XIXème en particulier.

La différence entre le genre UTENZI et SHAIRI est en revanche prévue par le trait numéro deux de définition de Cheikh Kaluta Amri Abedi et nous aboutissons à la même conclusion que Shariff qui classe le deuxième exemple du livre de cet auteur dans le

genre SHAIRI. La différence entre le genre UTENZI et le genre SHAIRI est l'existence dans le genre SHAIRI seul d'une troisième chaîne de rimes médianes (*vina vya kati*) (rime a') entre au moins les trois premières lignes graphiques ou vers d'une strophe/*ubeti.*

NON-2. Les lignes graphiques ou vers présentent des rimes médianes (vina vya kati).

Cette négation permet l'expression de ce septième trait, qui est définitoire du genre SHAIRI :

7. Des chaînes de rimes a' se matérialisent au milieu (*vina vya kati*) des lignes graphiques ou des vers d'une strophe/*ubeti.* Au moins pour les trois premières lignes graphiques ou vers.

Le trait 7 différencie le genre SHAIRI, non seulement du genre UTENZI mais aussi du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui n'a pas non plus de rimes médianes dans ses vers ou lignes graphiques. Cheikh Amri ne range pas son deuxième exemple dans le genre SHAIRI, qu'il décrit pourtant, car il n'utilise pas le trait 5 qui permet de découper la ligne finale en deux parties. C'est cette ligne finale dans son exemple, parce qu'elle reste indivise et qu'elle correspond au trait 2 qui nous semble permettre de continuer à rattacher l'exemple au genre UTENZI, sa dernière ligne au moins. Si nous nous en tenons qu'au seul ordre graphique latin, ce deuxième exemple est pourtant composite avec trois lignes graphiques de genre SHAIRI suivies d'une ligne de genre UTENZI dans la même strophe/*ubeti.* En résumé, une composition de genre SHAIRI est apparentée à une composition de genre UTENZI par les traits 4, et par la seule *rime a* du trait 3 (la rime b est possible mais elle n'est pas définitoire). Le trait 1 n'est pas respecté dans les compositions de genre SHAIRI les plus courantes (16 syllabes). Elle en diffère par le trait 7 qui implique la négation du trait de définition numéro deux des compositions du genre UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI. Une composition de genre SHAIRI est apparentée à une composition de genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI par le trait 4, 3 rime a. Elle ne contredit pas les traits 3 rime b, 5 et 6 mais ne les appliquent pas de manière nécessaire et elle se différencie par les trait NON-2 et 7.

Donnons à présent un résumé des relations formelles qui existent en fonction des sept traits que nous avons vu entre les genres UTENZI, DURA/MANDHUMA INKISHAFI et

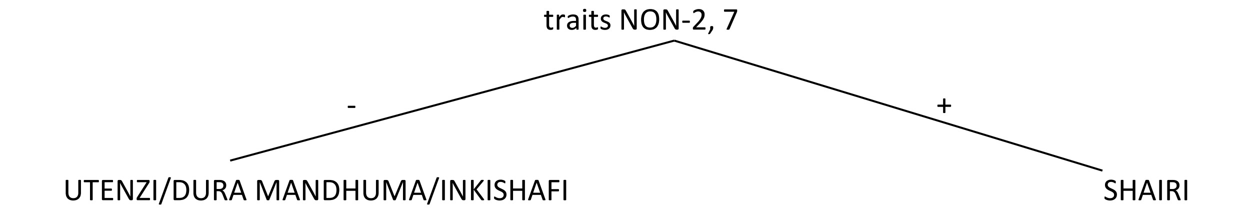
SHAIRI puis une représentation formelle du genre UTENZI chez Cheikh Kaluta Amri Abedi qui intégre les quatre traits de définition métrique que nous avons analysés.

Relations et différences formelles entre les genre UTENZI, DURA/MANDHUMA INKISHAFI et SHAIRI dans le modèle de Cheikh Kaluta Amri Abedi :

Genre :	UTENZI	DURA MANDHUMA/ INKISHAFI	SHAIRI
Trait :			
1.	+	+	+/-
2.	**+**	**+**	**-**
3.	+	+	+/-
3. étendu. rime a	***+***	***+***	***+***
3. étendu rime b	+	+	+/-
4.	***+***	***+***	***+***
5. Shariff	-	+	+/-
6.	-	+	+/-
7. rime a'	**-**	**-**	**+**

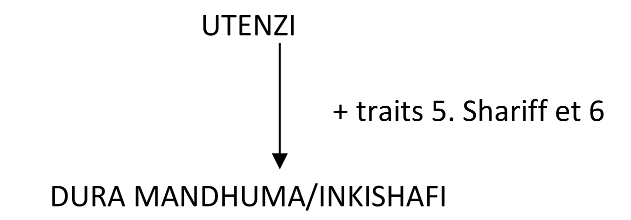
Les trois genres partagent les traits 4 (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*) et 3. étendu. rime a (chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti* à la fin des lignes).

Le genre SHAIRI se différencie et s'oppose aux genres UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI par la négation du trait 2 (absence de rimes médianes) et le trait 7. rime a' (chaîne de rimes intra-strophe/ubeti au milieu des lignes). Ce qui définit cette première frontière formelle :



Le genre SHAIRI est bien un genre à part sur le plan formel au sein des genres qui partagent les traits 4 et 3. étendu. rime a.

Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI se distingue du genre UTENZI par les traits 5. Shariff et 6. Il s'agit d'une inclusion du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI au sein du genre UTENZI chez Cheikh Kaluta Amri Abedi car les traits 5 et 6 ne constituent ni la négation ni la contradiction des autres traits définitoires du genre UTENZI :



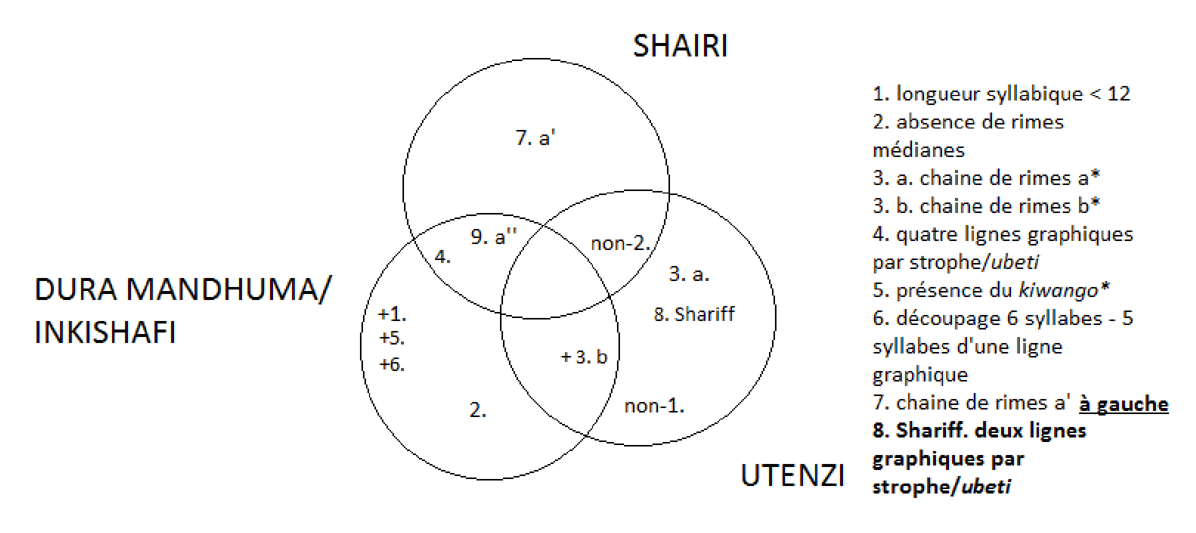
Cette analyse qui montre l'inclusion du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI au sein du genre UTENZI est valide à la condition que le trait 4 (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*) soit respecté. Nous avons vu que dans le cas du genre UTENZI des auteurs , dont Shariff fait partie, réduisent le nombre de lignes graphiques à deux par strophe/*ubeti* pour le genre UTENZI. Le trait 4 relève de la description du Cheikh Kaluta Amri Abedi[121]. S'il n'est pas présent dans le genre UTENZI, nous observons d'autres relations formelles entre les trois genres comme trois ensembles de traits en intersection. Il faut alors définir le trait suivant :

8. . Shariff. Il y a deux lignes graphiques par strophe/*ubeti*.

Ce passage à deux lignes graphiques par strophe/*ubeti* dans le genre UTENZI a d'autres conséquences :

- Les lignes deviennent plus longues que douze syllabes et le trait 1. n'est alors plus présent dans les strophes/*beti* du genre UTENZI. Ce trait 1 devient donc un point de différenciation d'avec le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.
- Il existe des rimes médianes dans le genre UTENZI qui applique alors la négation du trait 2. comme le genre SHAIRI.
- Les rimes a deviennent alors une caractéristique définitoire du genre UTENZI (trait 3. étendu. a) car elles unissent une suite continue de trois hémistiches entre la première et la deuxième ligne graphique, à l'exception du quatrième et dernier hémistiche de la strophe/*ubeti.*
- Il s'en suit qu'un neuvième trait doit être défini pour décrire les chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* situées en finale de ligne des genres SHAIRI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui étaient auparavant (dans le cas des *tenzi* de quatre lignes) décrites comme des rimes a (trait 3. étendu. a) :
  9. Présence d'une chaîne de **rime a''** entre les hémistiches ou parties d'une ligne graphique situées **<u>à droite</u>** de la ligne ou en deuxième position.
- Enfin le septième trait est redéfini :
  7. Présence d'une chaîne de **rime a'** entre les syllabes finales des hémistiches ou des parties situées **<u>à gauche</u>** ou en première position dans une ligne graphique.

Relations formelles entre les genres UTENZI-DURA MANDHUMA/INKISHAFI-SHAIRI dans le cas des tenzi de deux lignes graphiques (hypothèse d'Ibrahim Noor Shariff)



Le signe + signifie qu'un trait ne se différencie pas par sa présence ou son absence mais par le fait qu'il est strictement nécessaire. Il peut (ou non) être réalisé ailleurs.

* Voir la description détaillée du trait

9. chaine de rimes a'' entre les parties finalesou du côté droit d'une ligne graphique divisée

De manière étonnante le trait 3. étendu. rime b (chaîne de rimes inter- et omni-strophe/*ubeti* entre toutes les syllabes finales des lignes finales) *qui est une caractéristique définitoire des genres UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI* ne se révèle à l'analyse pas discriminant par rapport au genre SHAIRI où les compositions peuvent éventuellement comporter ce type de rimes. La différence est moins forte qu'une simple opposition binaire entre présence (+) ou absence (-) du trait : dans les genres UTENZI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI la présence du trait 3. étendu. rime b est nécessaire alors que dans le genre SHAIRI elle est facultative sans être interdite. De même le trait 1 du décompte syllabique se révèle moins discriminant que les autres.

Nous voyons dans le graphique que *chaque genre partage certains traits avec les autres* et qu'il n'y a pas de caractéristique commune aux trois genres. Les traits les plus discriminants sont le nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* (traits 4 et 8. Shariff) et la conformation des chaînes de rimes. Ce sont déjà quatre orientations distinctes des chaînes de rimes que nous observons avec des rimes a qui unissent une suite continue d'hémistiches (trait 3. étendu. a), des rimes a' qui unissent les hémistiches ou parties situés à gauche d'une ligne, c'est-à-dire une suite discontinue

(trait 7. a'), les rimes a'' qui sont dans une position symétrique des précédentes, à droite d'une ligne graphique (trait 9. a'') et enfin les rimes b qui unissent les syllabes finales des hémistiches ou parties finales de la dernière ligne graphique de toutes les strophes/*beti* (trait 3. étendu. b).

Nous allons donner à présent une formalisation de la description du genre UTENZI d'après Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 30-32) dont l'analyse est antérieure et différente de celle de Shariff. Notamment le trait 4 qu'applique Cheikh Amri au genre UTENZI est opposé au trait 8. de Shariff. Il n'y a ni *kiwango,* ni toutes les conséquences vues ci-dessus du passage de quatre (trait 4) à deux (trait 8. Shariff) lignes graphiques par strophe/*ubeti* pour le genre UTENZI.

Modèle de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI selon le Cheikh KALUTA AMRI ABEDI :

Formule compacte[122]

UTENZI 3*(N<12,a^n#)+(N<12,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Modèle graphique

UTENZI

strophe/*ubeti* n

ligne graphique/*mstari* 1 : N<12 syllabes,**a^n**

Tr.1 ; Tr.2

ligne graphique/*mstari* 2 : N<12 syllabes,**a^n** **Tr.3**. étendu.rime a

Tr.4

ligne graphique/*mstari* 3 : N<12 syllabes,**a^n**

ligne graphique/*mstari* 4 : N<12 syllabes,**b=A(**∀strophe/*ubeti*)

Tr.3. étendu.rime b

Les traits de définition du genre UTENZI de Cheikh Kaluta Amri Abedi (1, 2, 3, 3. étendu et 4) sont respectés en intégralité[123].

f. Définition conventionnaliste du Cheikh Ahmed Nabhany

Nous déduisons des analyses précédentes que la question principale qui se posera dans la synthèse portera sur le nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* dans le genre classique UTENZI : deux ou quatre. La réponse implique des prises de position différentes dans l'articulation et éventuellement la hiérarchisation de l'ordre oral et de l'ordre graphique latin qui nous font parvenir les textes des compositions. Cheikh Ahmed Nabhany, poète de Mombasa (Kenya), traditionnaliste et spécialiste éminent de la poésie swahilie de la côte, nous propose dans l'introduction du dictionnaire de poésie de K. W. Wamitila, de ne pas choisir :

« *Tendi/tenzi huweza kuwa na mipangilio miwili tofauti : (a) mishororo miwili ambayo huwa na kina kimoja katika vipande vitatu lakini kile cha mwisho kikawa tofauti, (b) mishororo minne – ya mizani minane – vina vya mistari ya kwanza vikilingana na kile cha mwisho (bahari) kikiwa tofauti.* » (WAMITILA, K., W., 2006 : 5)

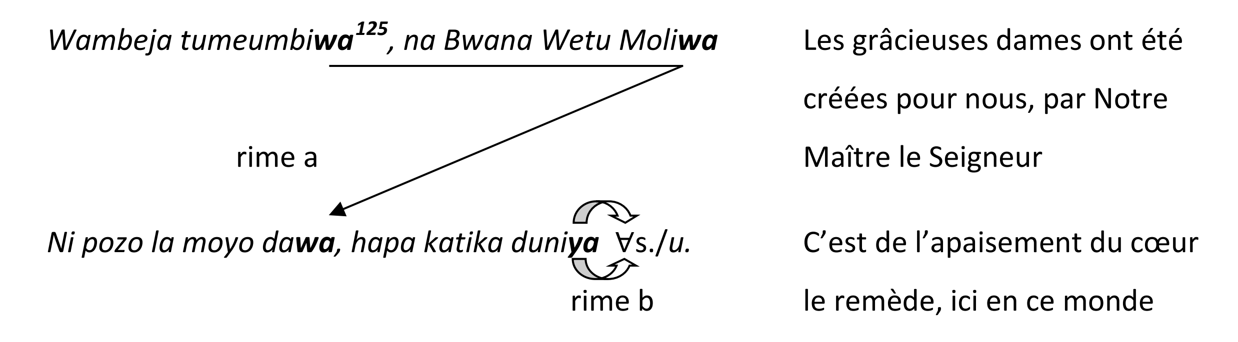
« Les *tendi* ou *tenzi* peuvent avoir deux agencements différents : (a) deux vers qui ont une rime unique dans trois parties puis celle de la fin est différente, (b) quatre vers – de huit syllabes – les rimes des lignes graphiques du début étant égales tandis que celle de la fin [*bahari* « la mer » NDT] est différente. »

Le mot '*mshororo*' qui désigne en *kiswahili* le vers d'une strophe et que Shariff réserve pour les vers considérés suivant l'ordre oral (SHARIFF, I., N., 1988 : 42) est ici donné comme strictement équivalent de la ligne (*mstari*) qui relève de l'ordre graphique. Pour Nabhany, la différence entre les *tendi* ou *tenzi* de deux vers, c'est-à-dire deux lignes graphiques, ou les *tenzi* ou *tendi* de quatre vers (quatre lignes graphiques), réside uniquement dans leurs agencements (*mipangilio*) différents. Il s'agit d'une question de *convention* en vue d'une représentation graphique et non d'un problème lié à la métrique intrinsèque des poésies. Les vers dans la représentation à deux lignes graphiques par strophe/*ubeti* sont scindés en deux parties (*vipande*) tandis que ceux de la représentation à quatre lignes graphiques sont entiers et octosyllabiques. Ce sont les

mêmes chaînes de rimes qui prévalent dans les deux représentations : une chaîne intra-strophe/*ubeti* (rime a) entre les premières parties ou vers indivis et une chaîne de rime inter- et omni-strophe/*ubeti* (rime b) qui réunit les dernières parties ou vers entiers de chaque strophe/*ubeti.* La rime nommée '*bahari*' ou « mer, océan ». Pour bien montrer qu'il ne s'agit que d'une question de convention graphique, Cheikh Ahmed Nabhany nous donne un exemple appliqué à l'une de ses compositions, *Manukato ya Wambeja* « Le parfum des grâcieuses dames », présenté dans les deux « formats[124] » (*mitindo*) :

« ***Mtindo A*** **Format A**

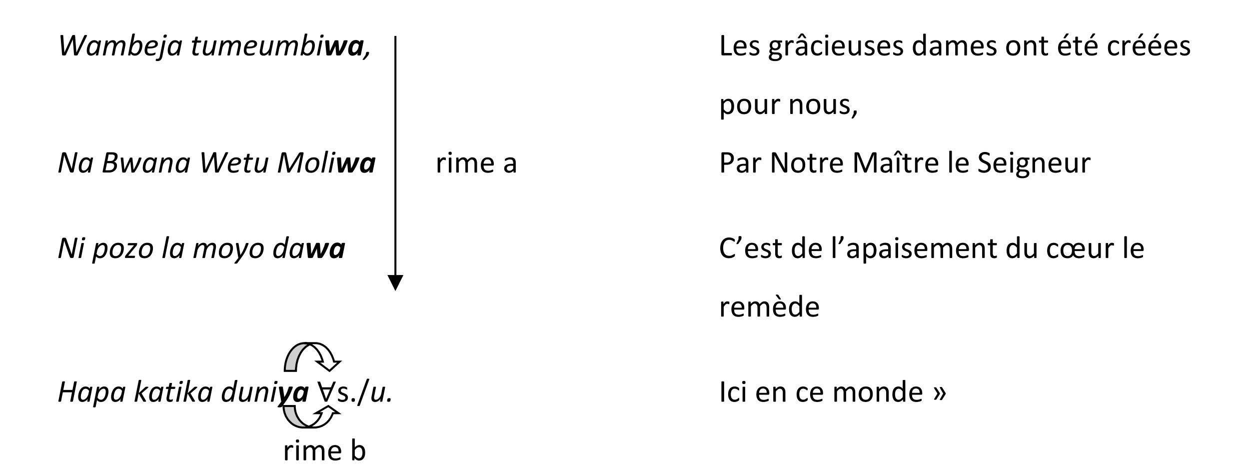
[deux lignes graphiques avec des hémistiches octosyllabiques NDR :]



[...]

Mtindo B **Format B**

[quatre lignes graphiques octosyllabiques NDR :]



(WAMITILA, K., W., 2006 : 5)

Cheikh Nabhany, qui est poète et lui-même l'auteur de cet *utenzi,* fait preuve d'ouverture quant à sa représentation graphique suivant l'ordre graphique latin. Les

deux représentations différentes des compositions du genre UTENZI sont une question de « format » (*mtindo*) qu'il est possible de désigner de manière sommaire et objective par de simples lettres de l'alphabet. La question de ce qu'est l'*utenzi* en lui-même sur le plan de la métrique demeure. Nous voyons qu'il est présenté à la fois avec deux lignes coupées en deux parties octosyllabiques ou avec quatre lignes octosyllabiques. La réponse nous semble apparaître dans les propriétés qui demeurent *constantes* entre les deux représentations, à savoir la succession de quatre unités de mesure (parties/*vipande* ou vers/*mishororo*) octosyllabiques et les chaînes de rimes a et b qui les unissent entre eux et avec les parties (*vipande*) des autres strophes/*beti.* C'est-à-dire le principe « d'atomisation et de continuité » qu'a décrit Garnier (*vide supra*). Dans cette conception, le paramètre du nombre de lignes graphiques par strophe/*ubeti* n'est pas pertinent dans la définition du genre UTENZI qui ne retient que les deux principes fondamentaux des rimes (*vina*) et de la mesure syllabique (*mizani*) des éléments métriques délimités par ces chaînes de rimes.

Nous donnons la représentation de la définition de Cheikh Ahmed Nabhany suivant les deux formats A et B :

Formule compacte FORMAT A (deux lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

Strophe/*ubeti* n

UTENZI (8,a^n-8,a^n#)+(8,a^n-8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Formule compacte FORMAT B (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

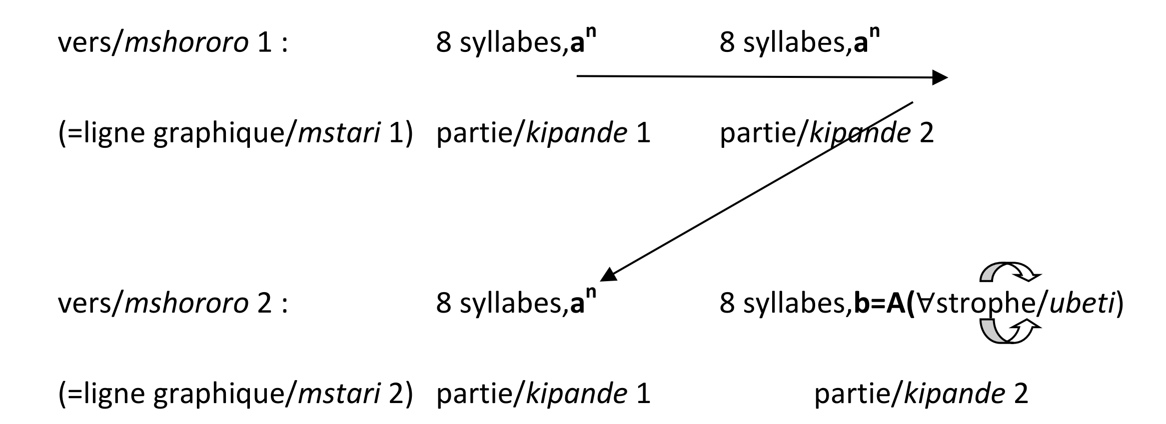
Strophe/*ubeti* n

UTENZI 3*(8,a^n#)+(8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Modèle graphique FORMAT A (deux lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

UTENZI

strophe/*ubeti* n



Modèle graphique FORMAT B (quatre lignes graphiques par strophe/*ubeti*)

UTENZI

strophe/*ubeti* n

vers/*mshororo* 1 : 8 syllabes,$\mathbf{a}^n$

(=ligne graphique/*mstari* 1)

vers/*mshororo* 2 : 8 syllabes,$\mathbf{a}^n$

(=ligne graphique/*mstari* 2)

vers/*mshororo* 3 : 8 syllabes,$\mathbf{a}^n$

(=ligne graphique/*mstari* 3)

vers/*mshororo* 4 : 8 syllabes,**b=A(**∀strophe/*ubeti*)

(=ligne graphique/*mstari* 4)

g. *Synthèse : principes et paramètres du genre UTENZI (ou UTENDI) classique*

La majorité des compositions du genre UTENZI (ou UTENDI) a été écrite au XIXème siècle qui est la période de formation du socle classique de ce genre de poésies d'expression swahilie. Sur le plan du *principe des vers*, nous avons vu dans les parties consacrées aux analyses de VIERKE et SHARIFF que les compositions classiques du genre UTENZI présentaient des suites de strophes/*beti* où la strophe/*ubeti* était écrite sur deux lignes graphiques à l'aide de l'alphabet arabe adapté à la phonologie du *kiswahili* (manuscrits *ajemi*). Dans ce cas la ligne graphique *(mstari* ou *msitari*) était réputée correspondre au vers, nommé *mshororo* et conçu comme étant en *premier lieu* une ligne orale de la strophe/*ubeti.* Chacune de ces deux lignes graphiques correspondait à un vers scindé en deux hémistiches hexa- ou octosyllabiques. VIERKE et SHARIFF ont repris cette présentation graphique à deux vers par strophe/*ubeti* dans leurs transcriptions qui suivent l'ordre graphique latin. Suivant leur présentation, l'ordre oral de la métrique est *premier* et l'ordre graphique latin est subordonné à ce premier ordre. Comme le faisait l'ordre graphique arabe au XIXème siècle, l'ordre graphique latin reproduit chez VIERKE et SHARIFF la structure métrique orale. Le *principe des vers*, qui à l'écrit se traduit par des retours à la ligne d'un vers à l'autre sur le papier, est en effet matérialisé à l'oral par des pauses dans la diction plus longues que celles qui existent entre les hémistiches d'un même vers. C'est ce dont rend compte notre formalisme dans les descriptions métriques effectuée ci-dessus. Le symbole '-' correspond à des pauses orales ou graphiques entre hémistiches ou de manière plus générale des parties de vers. Tandis que le symbole '#' marque la fin d'un vers et correspond à une pause sonore à l'oral et un retour à la ligne sur le papier. Chez VIERKE et SHARIFF, il y a donc une isométrie des ordres oral et graphique fondée sur l'ordre oral. Cette priorisation de l'ordre oral est un choix des auteurs quant au phénomène d'ambivalence des textes des poésies swahilies classiques qui sont écrits pour être chantés. Ces textes sont en réalité *à la fois* oraux et écrits, sonores et graphiques. Cette réalité duelle du texte poétique trouve son ancrage et son unicité sur le plan cognitif dans les processus mentaux du poète qui mobilisent à la fois des représentations spatiales et linguistiques, ainsi que d'autres objets psychologiques, comme les concepts et les émotions. VIERKE et SHARIFF privilégient donc un type de

processus, linguistique et phonologique, dans leur conception du mètre du genre classique UTENZI ou UTENDI.

a. L’ordre oral comme fondement de la métrique du genre UTENZI (ou UTENDI)

Nous allons donner une représentation formelle de la structure de la strophe/*ubeti* classique du genre UTENZI (ou UTENDI) qui est unique du fait de l’isométricité de l’ordre oral et des ordres graphiques arabe et latin chez nos deux auteurs. Pour une strophe/*ubeti* n le *principe des vers*[126] s’applique comme suit :

UTENZI
premier vers ou *mshororo* : **(**6 ou 8,a^n**-**6 ou 8,a^n**#)**+
deuxième vers ou *mshororo* : **(**6 ou 8,a^n**-**6 ou 8,b=A(∀strophe/*ubeti*)**#)**

Il y a deux vers par strophe/*ubeti.* La structure de chacun des vers est indiquée entre parenthèses, suivant notre formalisme habituel. Chaque vers se termine par le symbole ‘**#**’ qui se matérialise à l’oral par une pause dans la diction ou par un retour à la ligne dans les textes écrits en caractères arabe ou latin. Formellement, le vers correspond aux séquences comprises entre deux symboles ‘**#**’.

Le vers n’existe pas comme une entité indivise et il est *nécessairement* réparti en deux hémistiches séparés dans notre formalisme par le symbole ‘**-**‘. La césure est une pause plus brève dans la diction à l’oral et correspond à une virgule et/ou un espacement à l’écrit.

b. Autres définitions contradictoires

Le même élément métrique, c’est-à-dire le vers ou *mshororo,* est identifié de manière différente et contradictoire à celle de VIERKE et SHARIFF par d’autres auteurs également indépendants les uns des autres. Le *principe des vers* est appliqué de manière différente quant au paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* et quant à la nature du vers que ce changement de la valeur du paramètre implique. Ainsi chez WAMITILA et GARNIER, la strophe/*ubeti* est faite de quatre vers et non plus deux. La nature des vers change aussi car ils sont chez ces auteurs entiers et indivis. Si les quatre vers

indépendants et indivisibles de WAMITILA et GARNIER recouvrent les quatre hémistiches de VIERKE et SHARIFF, il ne s'agit aucunement d'une différence de présentation ou de format car pour la même entité, le vers ou *mshororo,* le compte n'est pas le même, ni ses frontières, ni sa nature. Il s'agit d'une analyse incompatible avec celle de VIERKE et SHARIFF où l'opposition se manifeste ainsi de manière formelle pour une strophe/*ubeti* n :

UTENZI

premier vers ou *mshororo* :	(6 ou 8,a^n**#**)+
deuxième vers ou *mshororo* :	(6 ou 8,a^n**#**)+
troisième vers ou *mshororo* :	(6 ou 8,a^n**#**)+
quatrième vers ou *mshororo* :	(6 ou 8,b=A(∀strophe/*ubeti*)**#**)

Définir la strophe/*ubeti* par l'existence de quatre vers ou *mishororo* (sg *mshororo)* implique l'existence de quatre frontières de vers symbolisées ici par le caractère '**#**'. Ces symboles sont matérialisés par des retours à la ligne dans l'espace graphique ou des pauses caractéristiques à l'oral. De là, il est impossible que les définitions de la strophe/*ubeti* à deux ou quatre vers soient mutuellement compatibles.

C'est pourtant le point de vue de NABHANY qui propose deux représentations graphiques de la même poésie de genre UTENZI intitulée *Manukato ya wambeja* « Le parfum des grâcieuses dames » et dont il est l'auteur. Ces deux formats (*mitindo* sg *mtindo*) suivent l'ordre graphique latin. Ils correspondent aux deux formalismes opposés vus précédemment comme des agencements *(mipangilio)* possibles de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI. Nabhany assimile sans ambiguïté le vers ou *mshororo* à la ligne graphique ou *mstari.* Ainsi, pour lui la strophe/*ubeti* de genre UTENZI est faite indifféremment de deux vers répartis en deux hémistiches ou de quatre vers indivis (WAMITILA, K., W., 2006 : 5).

L'allure générale qui se dégage de cette ambivalence est qu'une strophe/*ubeti* du genre UTENZI est fait de quatre *éléments* : soit quatre hémistiches répartis sur deux lignes graphiques, soit quatre vers indivis, soit les deux en même temps. Les auteurs ne donnent pas la même définition au nom *mshororo* « vers » suivant qu'il correspond ou non à une ligne graphique ce qui nous interdit de trancher quant à la nature précise de

ces « éléments » : hémistiches et/ou vers indivis. Cette indécidabilité du nombre de vers (*mshororo*) par strophe/*ubeti* réside dans cette incompatibilité des définitions de la notion de *mshororo*. Un auteur comme Shariff témoigne de la différence possible entre une ligne orale (*mshororo)* et une ligne écrite (*mstari* ou *msitari*) :

« *Mshororo ni msitari mmoja wa utungo ambao* ***hausiani*** *na msitari wa karatasi na maandishi. Mshororo mmoja unaweza ukaandika katika msitari mmoja wa karatasi (ya dasturi kwa khati za kawaida au za ucharazi) na ukabakisha nafasi, na wa utungo mwingine ukachukua misitari ya karatasi zaidi ya mmoja. »* (SHARIFF, I., N., 1988 : 42)

« Le *mshororo* est une ligne d'une composition qui **ne correspond pas** à une ligne de papier et d'écriture. Un *mshororo* peut être écrit selon une ligne de papier (usuellement dans les documents habituels [manuscrits NDT] ou dactylographiés) puis laisser place à un espace, et quant à une autre composition prendre plus d'une seule ligne ».

Le dernier auteur dont nous avons abordé la définition métrique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI est le Cheikh Kaluta Amri Abedi. ABEDI ne confond ni ne dissocie la ligne graphique ou *mstari* avec le vers ou *mshororo.* En effet, il utilise uniquement la notion de ligne graphique dans sa présentation et sa définition du genre UTENZI (ABEDI, K., A., 1954 : pp 29-32). Selon lui, la strophe/*ubeti* du genre UTENZI est faite de quatre lignes graphiques. Il s'agit de la seule approche qui soit réellement compatible avec les deux autres vues ci-dessus. En effet, les quatre lignes graphiques peuvent être librement interprétées comme quatre hémistiches – si nous suivons l'approche de VIERKE et SHARIFF qui place l'ordre oral au premier plan. C'est aussi comme cela qu'un chanteur professionnel interprèterait le texte dans sa récitation à l'oral et notamment les pauses sonores qu'il marquerait entre les vers. Mais ces quatre lignes graphiques peuvent tout aussi bien être interprétées comme étant quatre vers indivis suivant les approches où l'ordre graphique latin prédomine et est devenu autonome de l'ordre oral. Au point que certaines compositions, comme le néo-UTENZI de Julius Kambarage NYERERE ne peuvent plus être chantées et n'ont d'existence que sur les pages imprimées où elles sont écrites.

A présent que nous avons identifié de façon synthétique quatre éléments (hémistiches ou vers indivis) constitutifs d'une strophe/*ubeti* de genre UTENZI, le *principe de la*

mesure (*mizani)* nous pose la question de leur décompte syllabique. Nous avons vu que les séquences octosyllabiques sont les plus représentées, les plus communes et que vient ensuite la possibilité d'existence de séquences hexasyllabiques. Seul ABEDI propose des séquences de onze syllabes par éléments. C'est-à-dire quatre lignes graphiques dans son analyse. La critique de SHARIFF qui voit dans ce décompte syllabique plus important que la normale une erreur de classification de ces textes ne peut pas être ignorée (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Nous ne retiendrons donc que les seules longueurs de six et huit syllabes par élément (hémistiche ou vers indivisible).

Enfin, toutes les descriptions vues précédemment appliquent de la même manière *le principe des rimes* (*vina*) : les trois premiers éléments (hémistiches ou vers indivis) sont reliés par une chaîne de *rimes a* entre leurs syllabes finales homophones. Cette chaîne de *rimes a* est intra-strophe/*ubeti.* Tandis que les derniers éléments (hémistiches ou vers indivis) sont reliés par une chaîne de *rimes b* entre leurs syllabes finales. Cette chaîne de *rimes b* est inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti.* En dernière analyse, ce sont ces chaînes de *rimes a* et *b* qui opèrent le découpage des quatre éléments constitutifs d'une strophe/*ubeti.*

Les trois principes que nous avons définis semblent opérer de manière successive sur le plan logique. D'abord le *principe des rimes (vina)* est un principe structurant qui délimite des éléments réguliers dans la strophe/*ubeti.* Ce découpage de séquences syllabiques régulières peut aussi être le fait du *kiwango* « quantité » qui opère une césure entre éléments comme la rime *(kina* pl. *vina)* mais ne se caractérise pas comme la rime comme une relation d'identité phonologique entre syllabes précédant immédiatement la césure. Nous avons vu que seul le *principe des rimes* (*vina*) est opérant dans le découpage des éléments qui composent la strophe/*ubeti* de genre UTENZI (ou UTENDI) car cette dernière ne comporte pas de *kiwango*. Le *principe de la mesure (mizani)* intervient ensuite et consiste à compter le nombre de syllabes dans les éléments délimités à l'étape précédente. Il s'agit de la définition sur la base du nombre de syllabes par éléments des différents types ou courants au sein du même genre UTENZI ou UTENDI. Enfin le *principe des vers* est celui qui regroupe ces éléments en un même ensemble fait d'un unique élément dans le cas de la représentation graphique de la strophe/*ubeti* à quatre vers et de deux éléments dans le cas de la représentation

graphique de la strophe/*ubeti* à deux vers. Nous avons vu que les représentations graphiques contradictoires qui nous étaient fournies ne permettaient pas de faire de ce principe un principe discriminant dans le cas du genre UTENZI. La représentation graphique de Cheikh Kaluta Abedi étant la seule à contenir en puissance toutes les autres, c'est cette dernière que nous allons utiliser dans notre définition formelle du genre UTENZI classique. Nous en montrerons ensuite l'interprétation dans les termes des autres auteurs ainsi que les expressions des trois principes fondamentaux de la métrique de ce genre UTENZI et la valeur variable de leurs paramètres.

c. Principes et paramètres métriques dans le cas du genre UTENZI ou UTENDI

Nous résumons dans l'ordre logique de l'action des principes :

Premier principe : le principe des rimes (*vina*)

Ce principe fondamental se caractérise par l'existence de chaînes de rimes syllabiques entre les syllabes finales de certains éléments (vers indivis, hémistiches ou parties de vers). Il s'agit d'un principe structurant qui délimite par des césures les frontières entre ces éléments. Dans le cas de l'absence de chaîne de rimes, une quantification par défaut – qui se réalise par une césure sans rime – est possible grâce à l'opération du *kiwango.* Il peut alors y avoir des chaînes structurantes de *viwango* qui tiennent lieu et agissent comme des chaînes de rimes *(vina).* Les paramètres liés aux chaînes de rimes résident dans l'identité phonologique de la rime et dans les orientations ou motifs que ces chaînes décrivent dans l'espace graphique ou dans les rythmes induits à l'oral par les alternances régulières des valeurs de ces chaînes.

Deuxième principe : le principe de la mesure (*mizani*)

Le décompte syllabique des éléments délimités de manière régulière dans une strophe/*ubeti* est une caractéristique définitoire des courants ou types différents de compositions au sein d'un même genre. Cette longueur est quantifiée par un paramètre unique qui est le nombre de syllabes par élément (vers indivis, hémistiche ou partie de vers).

Troisième principe : le principe des vers (*mishororo*)

Ce principe impose le regroupement des éléments par ensembles qui forment alors des vers ou *mishororo.* Selon la prédominance accordée à l'ordre oral ou à l'ordre graphique dans ce que les auteurs considèrent comme le lieu d'existence premier de la strophe/*ubeti,* ces vers peuvent correspondre à des lignes orales ou graphiques. Le paramètre qui les quantifie est celui du nombre de vers par strophe*/ubeti.* Nous avons vu dans le cas du genre UTENZI ou UTENDI que les divergences de points de vue entre les auteurs conduisait sur le plan de ce paramètre à des définitions différentes du même genre de composition classique.

d. Structure métrique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI (ou UTENDI) classique selon la synthèse des sources disponibles :

Formule

Strophe/*ubeti* n

UTENZI (6 ou 8,a^n-6 ou 8,a^n#)+(6 ou 8,a^n-6 ou 8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#) et/ou
UTENZI 3*(6 ou 8,a^n#)+(6 ou 8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Remarque :

La strophe/*ubeti* comporte deux vers divisés en deux hémistiches de même décompte syllabique et/ou quatre vers indivis de même taille.

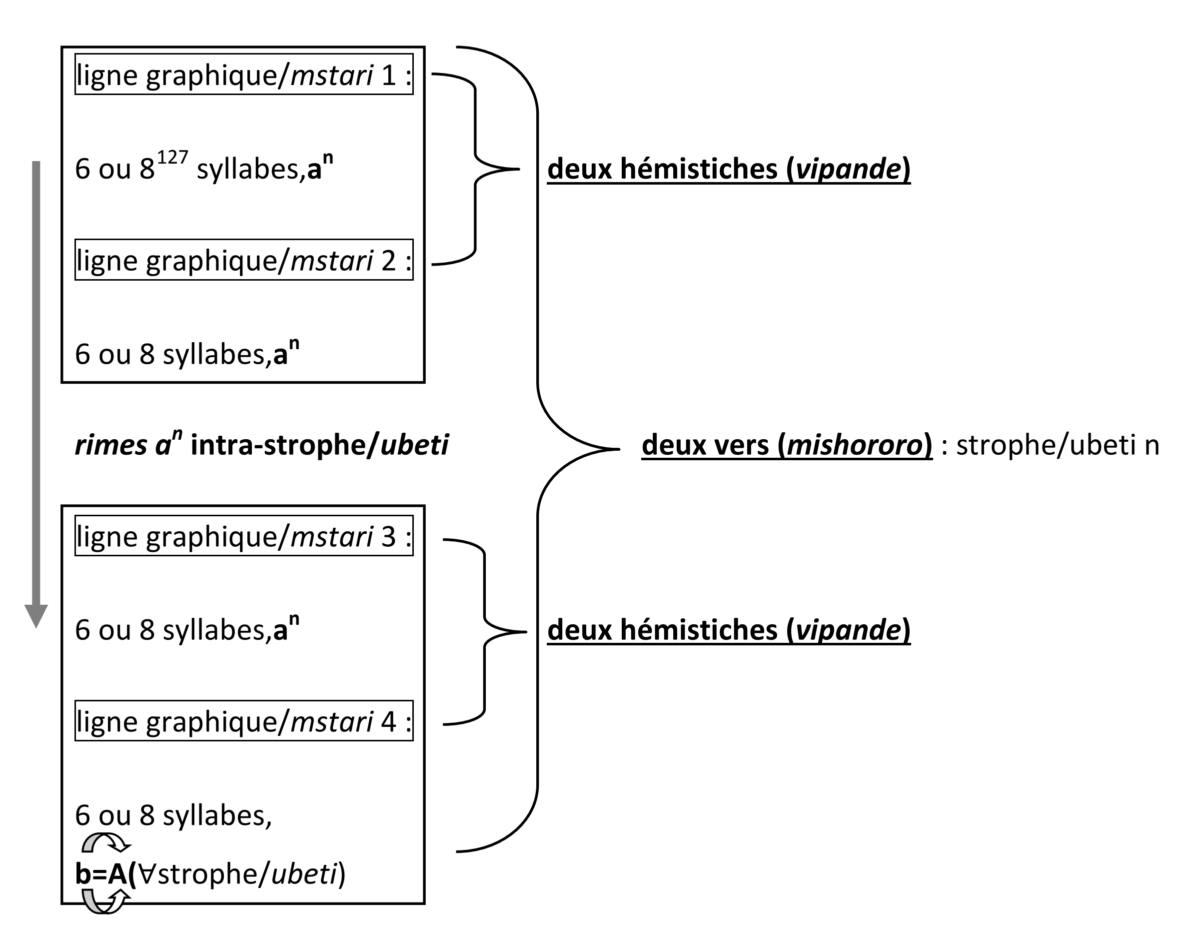
Modélisation graphique de la strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI suivant les définitions du Cheikh Kaluta Amri Abedi et leurs interprétations dans les théories concurrentes

UTENZI

strophe/*ubeti* n :

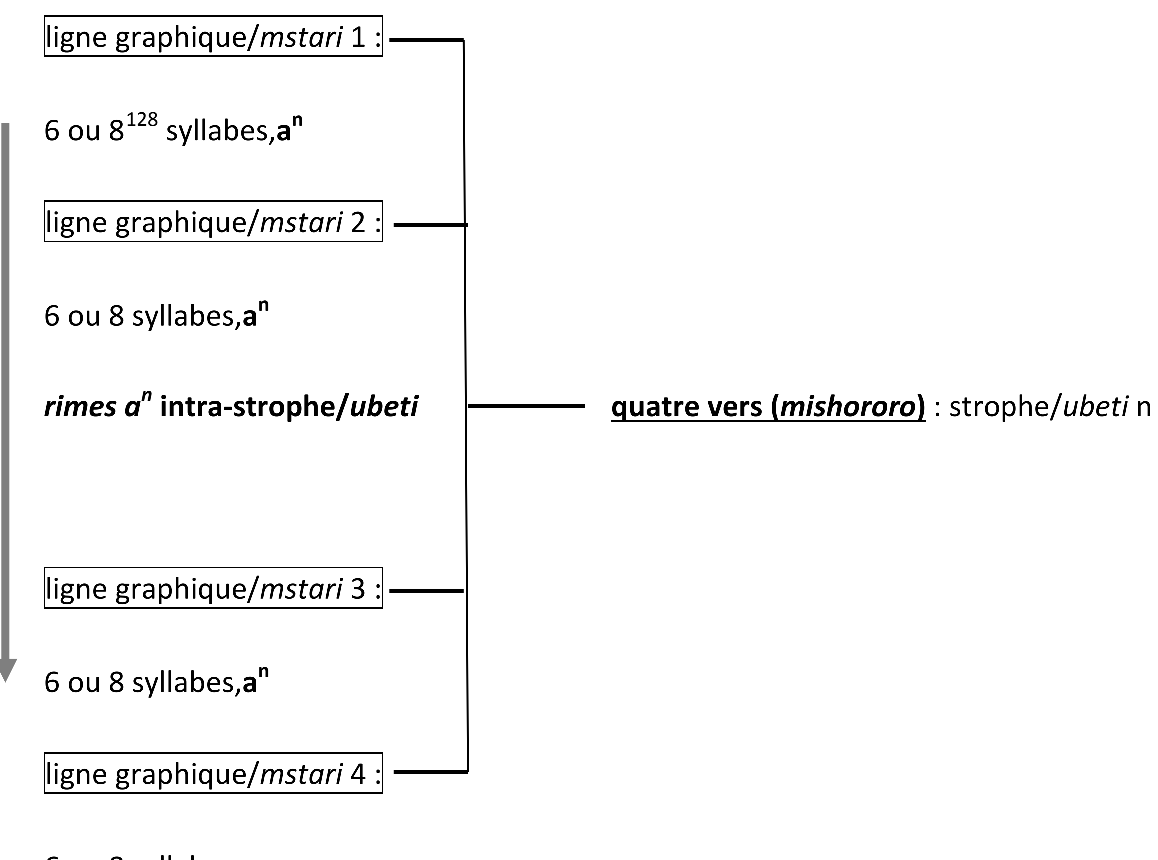
a.) Interprétations où l'ordre graphique est subordonné à l'ordre oral

NABHANY, SHARIFF et VIERKE :



b.) Interprétations où l'ordre oral est subordonné à l'ordre graphique

GARNIER, NABHANY et WAMITILA :



6 ou 8 syllabes,

b=A(∀strophe/*ubeti*)

rimes b i*nter- et omni-strophe/*ubeti

e. Réalisme ou conventionnalisme dans la définition du mètre classique UTENZI ou UTENDI ?

La trame commune que constitue la définition strictement graphique de Cheikh Kaluta Amri Abedi nous a permis de démontrer clairement les deux interprétations possibles de la définition d'une strophe/*ubeti* de genre UTENZI ou UTENDI. Se pose à présent la question de la vérité métrique de ces interprétations incompatibles. Y-a-t-il une réalité objective des *tenzi* qui permettrait de départager les approches concurrentes ou ne s'agit-il en définitive que d'une question de conventions de représentation graphique qui seraient équivalentes ? Il nous apparaît que la position de NABHANY en termes de « format » *(mtindo)* différents qui appliquent indifféremment un ordre ou un autre à une même composition impose des paramètres métriques incompatibles au texte. Les deux formats retenus par NABHANY – le format à deux vers par strophe/*ubeti* et le format à quatre vers – structurent le même texte en deux poésies différentes quant à la métrique. Si le choix du nombre de vers repose sur une simple convention, il ne peut donc pas s'agir d'une *convention d'écriture* en termes de format. Un même texte, dans un format unique, doit pouvoir fournir le support à des *conventions d'interprétation* différentes. La représentation explicitement graphique de Cheikh Amri fournit effectivement un support d'interprétation aux deux représentations opposées qu'elle contient en puissance. Cependant, une fois l'une ou l'autre voie d'interprétation fixée, les résultats se montrent inconciliables. Les auteurs ont en effet choisi des ordres différents comme support de leurs analyses. Il s'agit d'une question de choix des ordres pertinents pour la définition du genre et de leur hiérarchisation : VIERKE et SHARIFF considèrent l'ordre oral comme *premier* et comme référence des transcriptions des ordres graphiques arabe et latin qui se retrouvent alors subordonnés à l'ordre oral. Le vers ou *mshororo* constitue une ligne unique à l'oral et ce fait devra apparaître sur une seule ligne ou *mstari* à l'écrit. De même ABEDI, se fonde exclusivement sur l'ordre graphique latin – avec la classification erronée d'une composition de genre DURA MANDHUMA/ INKISHAFI dans le genre UTENZI que ce positionnement autorise. Mais ce choix d'ignorer dans le texte-même de son livre le mot vers ou *mshororo* au profit de la seule ligne ou *mstari* consignée par écrit permet à l'ordre oral traditionnel de se rétablir

sans ambiguïté. Dans un deuxième temps qui est celui de la lecture à voix haute ou des modes non-religieux de cantillation d'une œuvre de genre UTENZI ou UTENDI. Les descriptions d'ABEDI, de SHARIFF et de VIERKE sont compatibles avec l'existence des deux ordres oral et graphique. C'est la hiérarchisation de ces ordres qui est inversée avec un ordre oral premier chez VIERKE et SHARIFF et un ordre graphique latin autonome chez ABEDI mais qui n'exclut pas l'ordre oral. Ce sont les descriptions de WAMITILA, GARNIER et NABHANY qui réduisent l'ordre oral à l'ordre graphique. Dans ces représentations graphiques et autonomes, le choix terminologique qui assimile le vers ou *mshororo* à la ligne ou *mstari* graphique provoque un décrochage de l'ordre oral traditionnel. Il y a une *inversion hiérarchique* du rapport de subordination entre l'oral et l'écrit où l'ordre oral devient subordonné à l'ordre graphique, considéré alors comme *premier.* Si nous suivons ces descriptions graphiques et tentons de les exprimer oralement, ce sont des compositions différentes qui se matérialisent sur le plan sonore. Elles sont faites de quatre vers et non plus de deux. Sur le plan historique les descriptions du genre UTENZI ou UTENDI à deux vers divisés en hémistiches sont les descriptions adéquates. Le passage à une description à quatre lignes graphiques pour deux vers métrique s'est effectué lors de la romanisation de l'écriture du *kiswahili.* Les compositions classiques nous sont donc parvenues sous deux formats différents. Cette dualité des représentations n'est possible qu'à condition que la représentation à quatre lignes graphiques soit réminiscente de l'ordre oral et particulièrement du fait que ces lignes graphiques correspondent à des hémistiches et non à des vers entiers. Mais le glissement est possible et les conceptions uniquement graphiques comme celle d'ABEDI ou qui imposent l'ordre graphique à l'ordre oral (WAMITILA, GARNIER et NABHANY) apparaissent dès que la ligne graphique n'est plus équivalente à l'ordre oral traditionnel. Les descriptions à quatre vers par strophe/*ubeti* peuvent être retraduites en deux vers par strophe/*ubeti* à l'oral car elles ont un air de famille prononcé avec les descriptions à quatre hémistiches écrits sur quatre lignes graphiques séparées. Un chanteur professionnel doit certainement opérer cette conversion de manière spontanée.

Mais quand nous nous attachons à la terminologie et à la façon dont les auteurs conçoivent leurs descriptions, nous voyons que les descriptions qui réduisent l'ordre oral à l'ordre graphique sont le dernier maillon d'une évolution de la poésie de genre UTENZI

ou UTENDI de l'ordre oral vers l'ordre graphique. C'est dans l'ordre graphique latin que cette évolution apparaît car il se trouve que la romanisation de l'alphabet correspond au décrochage de l'ethnie swahilie et à la plus grande diffusion du *kiswahili.* La romanisation projette les *tenzi* de leur base sociale traditionnelle, des milieux lettrés des poètes swahilis qui écrivaient en caractères *ajemi* à un espace beaucoup plus vaste, *continental*. Les poètes swahilis restent inclus dans cet espace et ils communiquent avec les autres poètes d'expression swahilie mais nous constatons, à la lecture des définitions métriques, que le genre UTENZI ou UTENDI classique est conçu de manière traditionnelle, avec deux vers par strophe*/ubeti* ou non, c'est-à-dire avec quatre vers par strophe/*ubeti*. Nous pourrions faire le choix de la tradition pour notre tentative de définition du genre classique. Mais il nous apparaît qu'un auteur éminent comme ABEDI ne le fait pas. C'est pourquoi nous n'avons pas adopté une position normative et avons plutôt privilégié une démarche épistémologique et esthétique, où les différentes approches sont analysées de la façon dont leurs auteurs-mêmes les concoivent et présentées dans leurs singularité, leurs points de passages et leurs contradictions réciproques. Ce sont deux ordres de réalité qui s'affrontent : l'ordre oral et l'ordre graphique. Cette dualité constitue la limite de la position réaliste. Au-delà il nous faudrait prendre parti ce que font, de manière implicite, les conventions de représentation graphique. Le genre SHAIRI que nous allons voir à présent est plus consensuel dans sa définition métrique et ne souffre pas de cette indécision légitime. Nous verrons que bien que l'ordre oral et l'ordre graphique ne s'y opposent pas jusqu'à l'inversion de leur relation hiérarchique, c'est à nouveau par l'ordre graphique latin que les innovations métriques vont arriver.

2. Le genre SHAIRI

Le socle classique du genre SHAIRI s'est formé entre les XVIIIème et le XIXème siècles du fait de poète fameux comme Muyaka bin Haji (1760-1840) de Mombasa et Bakari bin Mwengo (1760-1830) de Lamu (KING'EI, K. *et al,* 2001: 19). D'une structure métrique plus complexe que les *tenzi*, la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI la plus connue comporte quatre vers répartis chacun en deux hémistiches octosyllabiques. Elle fournit l'un des

mètres les plus utilisés de la poésie d'expression swahilie. Au moins deux chaînes de rimes unissent les syllabes finales de ces hémistiches selon des configurations caractéristiques qui prennent comme point de repère la position de l'hémistiche (initial ou final, à gauche ou à droite) dans le vers. Le nominal *shairi* (pl. *mashairi*) qui désigne un genre particulier a pris un sens générique qui désigne toute composition poétique en général tandis que la poétique ou poésie se nomme *ushairi* en *kiswahili.* Notre approche du genre UTENZI nous a permis de dégager des principes de la métrique de ce genre et d'ébaucher un formalisme et une modélisation graphique de la structure des strophes. Nous allons nous appuyer sur ces acquis dans cette définition du genre SHAIRI et voir si nos outils sont adaptés à ce nouveau genre ou alors s'il faut les enrichir et les faire évoluer à son contact. De manière générale, les définitions du genre SHAIRI sont consensuelles (au contraire du genre UTENZI) et elles ne diffèrent que sur le détail de la terminologie ou des valeurs des paramètres métriques.

Ibrahim Noor Shariff, dans son ouvrage intitulé *Tungo zetu : Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo* « Nos compositions : fondement des *Mashairi* et des autres compositions », nous donne la définition générale suivante de la structure de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI :

*« **Shairi** ni ubeti wa utungo wa mishororo mine **au zaidi ya mine** wenye vina kati (lakini si lazima katikati), na mwisho wa mishororo yote ya ubeti, au yote isipokuwa ule wa mwisho. »* (SHARIFF, I., N., 1988 : 49)

« La **shairi** est une strophe composée de quatre vers **ou plus de quatre** ayant des rimes centrales (mais il n'est pas nécessaire qu'elles soient au milieu) et finales dans tous les vers de la strophe ou tous à l'exception du vers final. »

Nous retrouvons deux principes que nous avions déjà rencontrés dans le cas du genre UTENZI : le *principe des vers (mishororo)* et le *principe des rimes (vina)*. Shariff débute sa définition en lui proposant un cadre : la strophe/*ubeti* et donne pour nom '*shairi'* à ce cadre élémentaire quand il applique certains paramètres liés au *principe des vers (mishororo)* et au *principe des rimes (vina)*. Le nominal *'shairi'* désigne donc au départ une strophe/*ubeti* unique pourvue d'un mètre particulier, puis par extension une composition dont les strophes/*beti* sont faites de ce mètre et enfin tout poème en

général. La définition des paramètres propres au genre SHAIRI s'opère sur le plan du *principe des vers* (*mishororo*) par un nombre de vers par strophe/*ubeti* fixé à quatre ou plus. Sur le plan du *principe des rimes* (*vina*) il doit y avoir deux chaînes de rimes qui se différencient vis-à-vis de leurs positions respectives dans les vers. L'une est interne, c'est-à-dire qu'elle passe à l'intérieur du vers dans une position qui est généralement le milieu du vers mais sans que la position médiane soit obligatoire. L'autre est finale dans le sens ou elle passe par les extrémités finales des vers. Ces deux chaînes de rimes peuvent s'étendre à tous les vers d'une strophe/*ubeti* ou prendre fin sur l'avant-dernier vers. Nous retrouvons les traits de définition 7. rimes a' et 9. rimes a'' qui décrivent respectivement ces deux chaînes de rimes internes (rimes a') et finales (rimes a'') qui caractérisent le genre SHAIRI.

De manière formelle et abstraite le genre se caractérise par les valeurs des paramètres des principes suivants :

a. *Principe des rimes (*vina*) : rimes internes (*vina vya kati*), rimes médianes (*vina vya katikati*) et rimes finales (*vina vya mwisho*)*

Il existe deux chaînes de rimes dans les vers non-terminaux. La première chaîne passe à l'intérieur du vers tandis que la deuxième passe par son extrémité finale. Le dernier vers d'une strophe/*ubeti* est un cas particulier où peuvent se produire des modifications de l'orientation de ces chaînes de rimes ainsi que l'apparition de chaînes additionnelles qui ne se produisent pas à l'échelle de la strophe/*ubeti* mais de la composition dans son ensemble. Les deux chaînes ont un effet structurant dans la strophe/*ubeti* et le vers où elles délimitent deux parties distinctes. Une partie initiale ou à gauche du vers et une partie finale où à droite du vers. Les chaînes de rimes délimitent ces parties et sont caractérisées rétrospectivement par leur position dans le vers vis-à-vis de ces parties. Nous pouvons définir en suivant l'ordre graphique des rimes à gauche et à droite du vers. Cheikh Kaluta Amri Abedi identifie ces chaînes comme étant des rimes internes (*vina vya kati*) et des rimes finales (*vina vya mwisho*) (ABEDI, K., A., 1954 : 20). Cette terminologie est meilleure car elle peut être interprétée à la fois oralement et graphiquement. Le nominal swahili pour désigner ces éléments est *kipande* (pl. *vipande*) ou parties. La partition est un effet du principe des rimes *(vina).* Nous pouvons donc

définir un nouveau principe subordonné au principe des rimes : le principe des parties (*vipande*). Le lien de subordination de ce principe peut être formalisé par une relation d'implication :

Principe des rimes (*vina*) → principe des parties (*vipande*)

Il s'ensuit une caractéristique du genre SHAIRI qui est de présenter des vers systématiquement scindés en *deux* parties (*vipande*). Si ces parties sont d'un décompte syllabique égal, alors les parties sont des hémistiches. Aussi, la chaîne de rimes internes (*vina vya kati*) est alors une chaîne de rimes médianes (vina vya katikati) (ABEDI, K., A., 1954 : 20) car elle passe par le milieu exact du vers tandis qu'elle définit en même temps par son passage la position du milieu du vers.

b. *Principes des vers (*mishororo*)*

La strophe/*ubeti* est faite de quatre vers ou plus selon Shariff :

« Mpaka hapa tumetoa mifano ya mashairi ya beti za mishororo mi-nemine tu, lakini ***mtungaji, akipenda, anaweza kuzidisha mishororo katika kila ubeti, ikawa mitano au sita na kadhalika.*** [c'est moi qui souligne] *»* (SHARIFF, I., N., 1988: 51)

« Jusqu'à présent nous avons donné des exemples de *mashairi* avec des strophes de quatre vers seulement., mais **le compositeur, s'il l'apprécie, peut augmenter le nombre de vers dans chaque strophe, et le porter à cinq, six *et caetera*.** [c'est moi qui souligne] »

C'est sur cette valeur du paramètre du nombre de vers par strophe/*beti* que des divergences apparaissent entre les auteurs. Le nombre de vers par strophe/*beti* est de quatre uniquement dans les exemples de *mashairi* donnés par Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 20-27). Shariff lui-même, qui annonce la possibilité d'une extension indéfinie du nombre de vers par strophe/*ubeti,* ne procure aucun exemple dans son livre. Abedi cependant ne donne que des exemples mais pas de définition du genre SHAIRI. Le dictionnaire de poésie de K. W. WAMITILA ne nous est d'aucun secours car l'entrée SHAIRI est le cadre d'une définition du terme dans son sens de poésie en vers en général : « **shairi**,n-*utungo ambao una mistari iliyopangika kwa ruwaza maalum*

na kuunda beti. Utungo huo unaweza kuwa na mpangilio maalum wa mizani au wa kimuundo ambao unasababishwa kuwako kwa wizani. » (WAMITILA, K., W., 2006 : 124) ; « **shairi**,n- composition qui a des lignes arrangées suivant un modèle déterminé et qui structurent les strophes. Cette composition peut présenter un arrangement déterminé des mesures ou [un arrangement NDT] structural causé par l'existence de la balance[129] métrique. »

Nous allons retenir le nombre de quatre vers par strophe/*ubeti* dans notre entreprise de modélisation. Tout en gardant présent à l'esprit l'information donnée par Shariff que ce nombre est extensible. La description formelle du genre SHAIRI vise en effet une analyse métrique des compositions de Mathias E. Mnyampala qui comporte de nombreuses innovations sur la matrice du motif métrique de base qui est celui de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI. Dans le cas où Mnyampala ajoute un vers au modèle à quatre vers par strophe/*ubeti* il ne s'agira donc pas d'une innovation mais d'une possibilité reconnue de création – un degré de liberté – présent dans le genre classique-même sur le plan du principe des vers (*mishororo*). Shariff reconnait d'autres licences créatives au sein du genre classique SHAIRI en dehors de l'application des principes fondamentaux :

« *Vilevile kuna na mbinu nyingi nyinginezo wanazozitumia mashaha na malenga ambazo hazihusiani sana na vina na mizani, bali zinaonesha ufundi wa mtungaji. Moja katika ufundi wa aina hiyo ni kuzifunga beti za tungo kwa kurejelea kipande cha kwanza au cha pili cha mshororo wa mwisho wa ubeti na kuufanya kianzio cha msho-roro wa ubeti unaofuata.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51)

« De même il y a de nombreuses autres techniques qu'utilisent les experts et les maîtres de poésie qui ne sont pas très liées avec les rimes et les mesures [c'est-à-dire deux principes fondamentaux de la métrique classique NDT], mais au contraire elles montrent l'art du compositeur. L'une d'elle dans l'art de cette sorte est de fermer les strophes de la composition en prenant pour référence la première partie [initiale ou à gauche NDT] ou la deuxième [finale à droite NDT] du vers de la fin de la strophe et d'en faire le début du vers de la strophe suivante. »

Ce genre SHAIRI, où apparaissent des innovations, dont les poésies de genre NGONJERA de Mathias E. Mnyampala, est donc un genre ouvert au départ. Le caractère classique du

mètre n'impliquait pas une rigidité dans son application. La technique que nous montre Shariff n'est pas très liée au principe des rimes *(vina)* et de la mesure *(mizani)* dans le sens où elle ne procède ni d'une transformation de ces principes et de leurs paramètres, ni d'une transformation de la valeur de leurs paramètres. Il s'agit ici de reproduire des séquences de texte d'une strophe/*ubeti* à l'autre et dans des positions significatives. Comme la rime syllabique, ces séquences sont reliées par le principe logique de la *relation d'identité*.

c. *Principes de la mesure (***mizani***) : la mer/le genre* **(bahari)** *et ses courants* **(mikondo)**

Le décompte syllabique variable des deux parties de vers va définir des courants ou *mikondo* (sg *mkondo*) au sein du genre SHAIRI. Le nominal swahili qui désigne un genre reste dans le domaine marin et se nomme *bahari* « la mer » ou « l'océan » (SHARIFF, I., N., 1988 : 44).

Les variations d'orientation des chaînes de rimes définiront des types *(aina)* caractéristiques qui pourront être appliqués de manière indépendante à chacun des courants du genre SHAIRI (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 49-51).

d. *Structure générale de la strophe/***ubeti** *de genre SHAIRI*

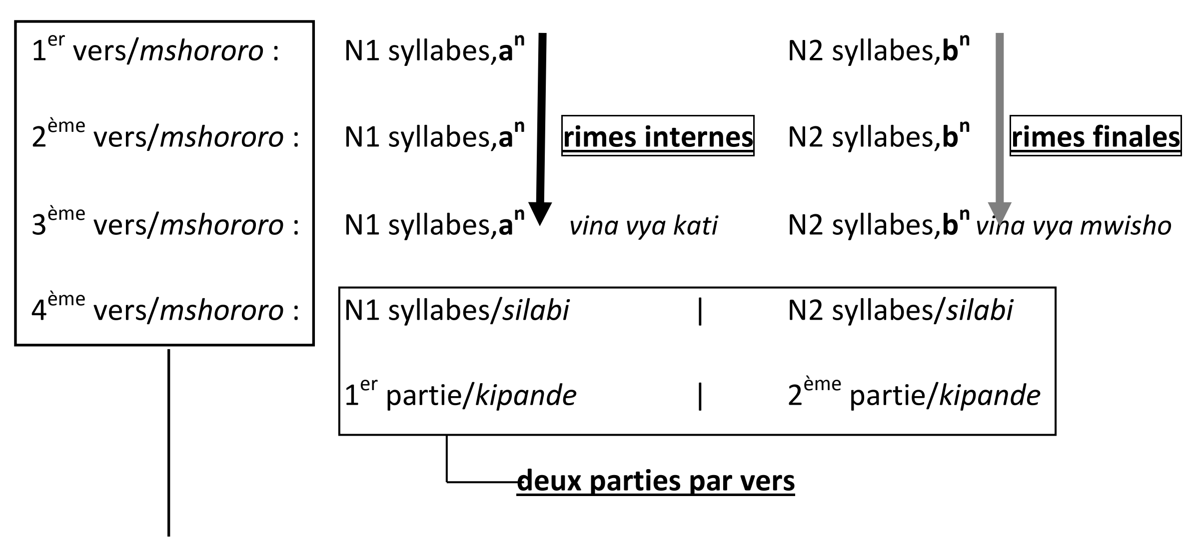
Les trois principes métriques fondamentaux que nous avions identifiés dans la description métrique du genre UTENZI sont à nouveau les seuls opérant ici. La strophe/*ubeti* du genre SHAIRI se caractérise par la conformation de deux chaînes de rimes internes *(vina vya kati)* et finales *(vina vya mwisho)* et l'existence de vers divisés en deux parties du fait du *principe des rimes (vina).* Le *principe de la mesure (mizani)* caractérise le décompte syllabique de ces parties ou parties (*vipande*). Enfin le nombre de vers est supérieur ou égal à quatre (application au genre SHAIRI du *principe des vers* (*mishororo*)).

Modèle graphique :

Les caractéristiques distinctives de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI (nombre de vers, nombre de parties par vers et chaînes de rimes) sont signalées par un encadré.

SHAIRI

strophe/*ubeti* n



quatre vers (ou plus) par strophe/*ubeti*

NB : Les deux chaînes de *rimes a et b* ont des orientations spécifiques sur le 4ème vers si celui-ci est le dernier vers de la strophe/*ubeti.* Elles se poursuivent sinon jusqu'à l'avant-dernier vers et se particularisent quant au dernier vers (5ème, 6ème, *etc*)

NB2 : Dans le cas où les décomptes syllabiques N1 et N2 sont égaux, les parties de vers sont des hémistiches et les *rimes internes a* (*vina vya kati*) sont aussi des rimes médianes (*vina vya katikati*). Le motif métrique le plus utilisé comporte deux hémistiches octosyllabiques (N1=N2=8) :

e. Les principaux courants du genre SHAIRI

Les courants naissent donc de la variation des décomptes syllabiques N1 et N2 des deux parties de vers dans la strophe/*ubeti.* Nous allons synthétiser, suivant notre propre formalisme et nos propres modèles, les informations des traités de métrique de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954 : pp 20-28) et d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 49-51) qui sont les références les plus complètes et les plus fiables en la matière. Le précis de poésie de Kitula King'ei et Amata Kemoli (KING'EI, K. *et al,* 2001 : pp 18-20) utilise une classification des types (*aina*) de poésies en fonction du nombre de vers par strophe/*ubeti.* Il s'inscrit donc dans la tendance contemporaine de la prédominance de l'ordre graphique voire de l'existence du seul ordre de réalité graphique pour la composition poétique. La partie consacrée au type TARBIA (de l'arabe « faire quatre » que nous serions tentés de traduire par « quatrain ») ou UNNE (abstraction linguistiquement *bantu* forgée sur l'adjectif numéral –nne « quatre ») correspond au genre SHAIRI qui présente généralement quatre vers par strophe/*ubeti* comme le type TARBIA : « *Utungo wa unne au 'tarbia', pia huitwa shairi »* (KING'EI, K. *et al,* 2001: 19); « La composition en quatrain ou '*tarbia'*, est appelée aussi *shairi* » Le livre nous apporte des exemples complémentaires quant à l'orientation des chaînes de rimes.

Courant à deux hémistiches octosyllabiques

Le courant le plus connu du genre SHAIRI est de cette forme : quatre vers composés chacun de deux hémistiches de huit syllabes. Ce que confirme Shariff : « *Ni nadra sana kuwaona watungaji, hasa wa zama zetu hizi, kutunga mashairi kwa mkondo usiokuwa wa nane kwa nane.* » (SHARIFF, I., N., 1988: 50) ; « Il est très rare de voir des compositeurs, surtout nos contemporains, de composer des *mashairi* dans un courant qui n'est pas de huit par huit. ». Notre formalisme précise ici la valeur d'un nouveau paramètre *p* qui est celui du nombre de parties par vers. Ce paramètre dépend du *principe des parties (vipande)* qui est lui-même subordonné au *principe des rimes (vina)*. Il est cependant important de le noter bien qu'il soit redondant avec la mention des chaînes de rimes qui découpent les vers en parties. Le nombre *p* de partie par vers est en effet un critère de reconnaissance directe d'une strophe/*ubeti* de genre SHAIRI.

Lorsque nous observons des compositions avec des strophes/*beti* de quatre vers (ou plus) et deux parties par vers. Il faut aussi la présence de chaînes de rimes caractéristiques qui différencient le genre SHAIRI du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui a les mêmes paramètres quant au nombre de vers par strophe/*ubeti* et de parties par vers mais ne dispose que d'une seule chaîne de rimes à droite. Dans les trois premiers vers de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI, les hémistiches de gauche riment entre eux par le biais de leur syllabe finale ou *rime a* (comme c'est la règle pour la rime en *kiswahili* dans la métrique classique) et les hémistiches de droite riment entre eux également par l'intermédiaire des *rimes finales b*. C'est le devenir de ces deux chaînes de rimes dans le dernier (ici quatrième) vers qui déterminent différentes sortes ou types (*aina*) dans ce courant : chaque chaîne peut changer d'orientation, c'est-à-dire aller de gauche à droite ou de droite à gauche, elle peut continuer sur la même direction que dans les vers précédents ou encore s'éteindre. Dans ce dernier cas, la partie de ligne concernée ne rimera pas avec les parties précédentes et nous aurons une valeur différente pour les sons de sa syllabe finale, la césure peut être opérée par une autre chaîne de rimes ou un *kiwango*. La formule générale de la strophe/*ubeti* dans le courant à deux hémistiches octosyllabiques est la suivante :

SHAIRI 3*(p=2|8,a-8,b#)+(p=2|8-8#)

Différentes sortes *(aina)* de *mashairi* sont identifiables en fonction des devenirs des orientations des chaînes de rimes présentés dans les sous-parties suivantes :

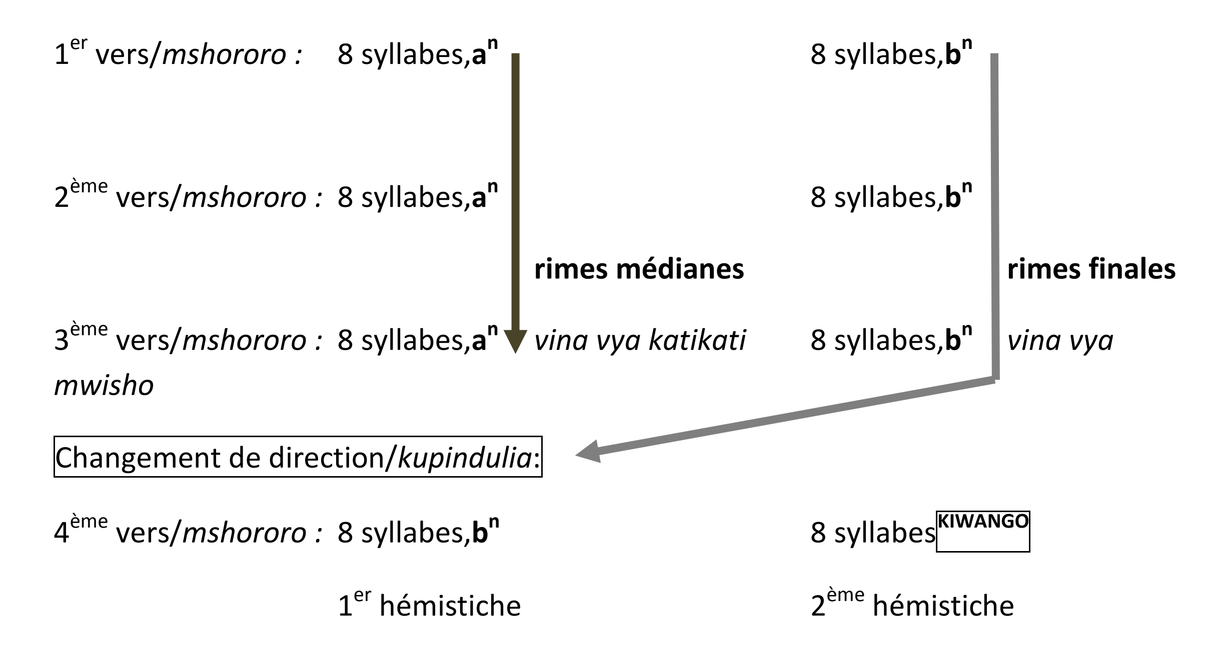
Le motif en « L inversé »

Pour une strophe/*ubeti* n, nous observons la différence d'orientation des chaînes de *rimes a* et *b* suivante sur le dernier vers. La valeur phonologique des *rimes a* et *b* est particulière à chaque strophe/*ubeti* n où elles apparaissent :

SHAIRI 3*(p=2|8,a^n-8,b^n#)+(p=2|8,b^n-8#)

Modèle graphique :

Strophe/*ubeti* n



Une conception spatiale des changements d’orientation des chaînes de rimes :

Ce premier motif – que nous appelons en « L inversé » – dans l’orientation des chaînes de rimes est celui de l’extinction de la chaîne de rime interne (et ici médiane) sur le premier hémistiche du troisième vers et le changement de direction de la chaîne finale qui passe en position médiane sur le dernier vers de la strophe/*ubeti.*

Shariff décrit ainsi ce changement d’orientation :

« Aina ya kwanza ni yenye kupindulia kina kimoja, yaani kina cha mwisho cha mishororo mitatu ya awali huwa ni kina cha kati katika mshororo wa mwisho wa ubeti, na cha mwisho humalizikia kwa sauti yoyote. » (SHARIFF, I., N., 1988: 49)

« La première sorte est celle qui change la direction d’une rime, c’est-à-dire que la rime finale des trois premiers vers devient la rime interne du vers final de la strophe, et celle de la fin [la rime NDT] est terminée par une voix quelconque. »

Nous remarquons que l’auteur utilise une terminologie à dénotation spatiale dans sa description du changement de direction *(kupindulia)* de la chaîne de rimes finales *(vina*

vya mwisho). Non seulement le verbe *kupindua* dénote des actions qui se réalisent concrètement dans l'espace, ce sont les idées de « changer de direction (position), renverser, changer de cap » (*Cf* LENSELAER, A., 1983 : 417) mais il apparaît ici pourvu d'une extension applicative –li– dans *kupindulia* qui ajoute à la valence du verbe le complément de lieu c'est à dire *la direction vers laquelle* le changement va avoir lieu. Il nous apparaît que cette description s'appuie de manière significative sur la représentation graphique des chaînes de rimes et non sur les effets d'une modification des alternances de rimes a et b telle qu'elle pourrait être perçue à l'oral dans une transformation, non plus de son orientation, mais de son rythme. En effet à l'oral la permutation de l'extérieur vers l'intérieur du vers réalisée sur le vers final se traduit par une transformation dans le rythme *ababab* qui est suivi à nouveau de la valeur phonologique de la syllabe qui correspond à la rime b et non plus d'une rime a. Ce n'est pas surprenant car les poésies d'expression swahilie sont écrites pour être chantées, qu'elles soient composées mentalement ou par écrit. La poésie d'expression swahilie *classique* est un objet situé à la fois dans l'ordre oral et l'ordre graphique. Mais c'est bien l'ordre graphique qui se manifeste dans la façon dont l'auteur conçoit de manière *spatiale* les changements d'orientations des chaînes de rimes. La dénomination de motif en « L inversé », qui est de nous, reproduit cette logique graphique et visuelle.

A l'inverse, Mathias E. Mnyampala décrira le même phénomène de changement d'orientation des chaînes de rimes en privilégiant l'ordre de réalité oral où un chanteur professionnel, le *mghani* lit le texte en le cantillant sur un mode non-religieux. Mathias E. Mnyampala emploiera un verbe sans dénotation spatiale, *kubadilisha* « changer » (MERTENS, G., 2006 : 145) pour décrire le passage de la position finale à la position interne de la rime b sur le dernier vers (MNYAMPALA, M., E., 1963 : ii, DIBAJI).

Localisation de la composition :

L'exemple qu'apporte Shariff et qui donne la base à notre modélisation est une unique strophe/*ubeti* composée par un auteur fameux des XVIIIème-XIXème siècles, Ali wa Athumani wa Pate (1770-1840?) qui est connu sous le nom d'Ali Koti (SHARIFF, I., N., 1988: 49). A la fois l'origine géographique de l'auteur, l'île de Pate située au Nord de la zone swahilophone à la frontière somalo-kenyane actuelle et la période d'écriture

déduite des informations biographiques de l'auteur, nous situent en pleine période classique. En effet, les compositions classiques des poésies d'expression swahilie se fixent de manière formelle au XIXème siècle dans la région des dialectes du Nord du *kiswahili* – c'est-à-dire la bande côtière et les îles swahilies de l'archipel de Lamu à Mombasa. D'autres lieux d'écriture existent à cette période, plus au Sud sur la côte, à Tanga en particulier, mais nous avons vu que les œuvres étaient moins bien conservées et diffusées et surtout qu'elles s'inscrivaient dans la forte influence et prédominance de la région Nord des dialectes du *kiswahili.*

Répétition dans toutes les strophes/beti du motif en « L inversé »

strophe/ubeti n :

SHAIRI
3*(p=2|8,a^n-8,**b=A(∀strophe/*ubeti*)**#)+R(∀strophe/*ubeti*)=(p=2|8,**b=A(∀strophe/*ubeti*)**-8#)

Cette sorte de *shairi* présente des chaînes de rimes de même orientation que la précédente et s'en différencie par l'ajout de deux relations d'identité omni-strophe/*ubeti* A et R. La relation A répète à l'identique la valeur phonologique et l'orientation en L inversé de la chaîne de rimes b dans chaque strophe/*ubeti* de la composition. La relation R décrit un refrain en fin de strophe/*ubeti* c'est à dire la répétition du dernier vers dans toutes les strophes/*ubeti.* La valeur phonologique a^n de la chaîne de rimes médianes est propre à chaque strophe/*ubeti* n.

La composition que donne Shariff en exemple est de Cheikh Nasor Muhamed Jahadhmy, connu sous le nom de plume de Kichumba. Né au XIXème siècle il est originaire de Pemba (SHARIFF, I., N., 1988 : 50). Le motif en « L inversé » tend un pont entre les régions Nord et Sud des dialectes du *kiswahili* car Pemba est une île appartenant à la Tanzanie actuelle et à l'archipel de Zanzibar. Le *kipemba* est selon les auteurs considéré comme un dialecte du *kiswahili* ou comme une langue distincte tant ses particularités linguistiques sont conséquentes. Mais sur le strict plan de la métrique formelle nous constatons avec Shariff que le motif en « L inversé » de l'orientation des chaînes de

rimes dans le genre SHAIRI est partagé entre Pemba et Mombasa – des zones dialectales différentes mais également proches géographiquement :

« Utungo wa aina hii ulitungwa zaidi Pemba katika zama zilizopita, na kwa kadiri fulani Mombasa pia. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 50)

« La composition de cette sorte a été utilisée davantage à Pemba dans les temps anciens et dans une certaine mesure à Mombasa. »

Chaînes de rimes symétriques en « double barre verticale »

Les chaînes de rimes médiane (a) et finale (b) se poursuivent à la verticale sans changement de direction sur le dernier vers de la strophe/*ubeti.* Pour une strophe/*ubeti* n, nous avons la formule suivante où ces chaînes de rimes verticales dépendent quant à leur valeur sonore de la strophe/*ubeti* particulière n où elles se produisent:

SHAIRI 4*(p=2|8,$\mathbf{a}^{n}$-8,$\mathbf{b}^{n}$#)

Shariff décrit ainsi cette orientation des chaînes de rimes :

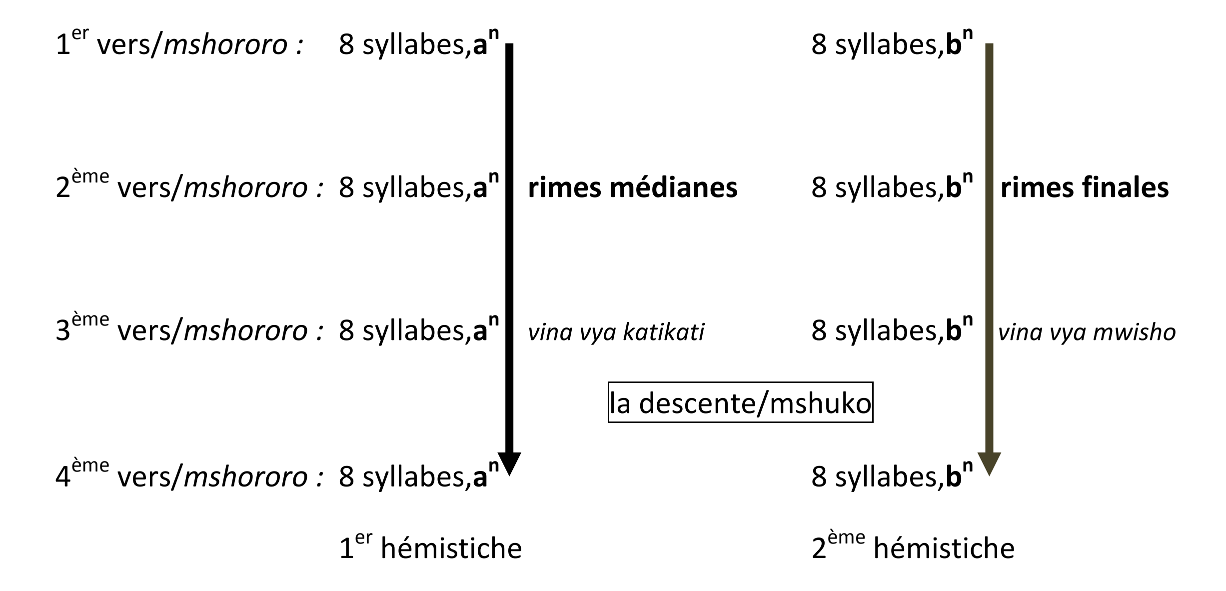
« Namna ya pili ya ushairi na ambayo inapendwa na watungaji wengine ni yenye kushuka mshuko mmoja, yaani, katika mishororo yote ya ubeti mmoja, sauti ya kina cha kati ni moja na ya kina cha mwisho ni moja. » (SHARIFF, I., N., 1988: : 49)

« La deuxième façon poétique et qui est appréciée par d'autres compositeurs est celle qui fait descendre une pente, c'est à dire que dans tous les vers d'une strophe la voix de la rime interne est unique et la voix de la rime finale est unique. »

A nouveau, et de manière très significative, Shariff utilise un terme, *mshuko* « descente, pente » (LENSELAER, A., 1983 : 482) qui est clairement à dénotation spatiale pour qualifier l'orientation des chaînes de rimes. C'est encore l'ordre graphique qui est prédominant dans la façon de concevoir les motifs métriques qu'à Shariff.

Il est à noter également que Shariff considère que ce type d'ordonnancement des chaînes de rimes n'est pas très ancien et qu'il est très utilisé à Mombasa mais aussi dans d'autres villes du Sud que l'auteur ne nomme pas (SHARIFF, I., N., 1988: : 49).

Modèle graphique : la descente *(mshuko)* de deux chaînes de rimes



Chaînes de rimes en « double barre verticale » de longueur inégale

Le précis de poésie de King'ei et Kemoli décrit une configuration des chaînes de rimes où la chaîne de rimes médianes (notée c dans le livre) poursuit son mouvement de descente jusqu'au vers final tandis que la chaîne de rimes (d) s'éteint sur le deuxième hémistiche du troisième et avant-dernier vers. Alors la syllabe finale du deuxième hémistiche du vers final est d'une valeur spéciale *e* différente de celle de la *rime c* ou de la *rime d* (KING'EI, K. *et al,* 2001: 19).

Le motif en « X »

Dans cette configuration des deux chaînes de rimes du genre SHAIRI, la chaîne de rimes médianes passe en position finale sur le deuxième hémistiche du dernier vers et la chaîne de rimes finales suit un parcours symétrique pour passer en position médiane sur le premier hémistiches du dernier vers. Pour une strophe/*ubeti* n nous avons la formule suivante :

SHAIRI 3*(p=2|8,a^n-8,b^n#)+(p=2|8,b^n-8,a^n#)

Le précis de poésie de King'ei et Kemoli identifie ce motif tel quel :

«	-8a,	-8b,	
	-8a,	-8b,	
	-8a,	-8b,	
	-8b,	-8a,	»

(KING'EI, K. *et al,* 2001: 18)

Shariff décrit ainsi la variation d'orientation des chaînes de rimes :

« Aina ya tatu inaitwa 'kupindulia.' […] *Katika ubeti wa aina hii, kina cha mwisho cha mishororo mitatu ya kwanza huja kati, na cha kati huja mwisho katika mshororo wa mwisho. »* (SHARIFF, I., N., 1988 : 49).

« La troisième sorte s'appelle 'changer de direction' [...] Dans une strophe de cette sorte, la rime finale des trois premiers vers vient à l'intérieur, et la rime interne vient à la fin dans le dernier vers. »

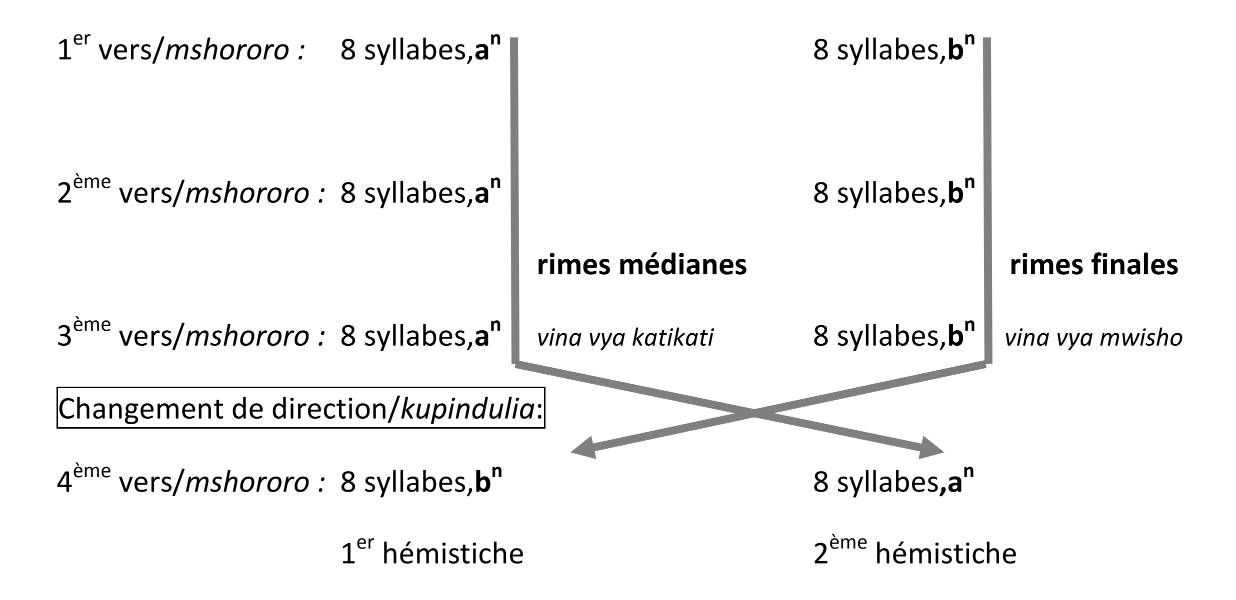
Tout en constatant que Shariff continue d'utiliser la dénomination *kupindulia* « changer de direction » à dénotation spatiale, nous relevons une ambiguïté dans sa typologie. En effet ce concept de changement de direction spatiale est appliqué indifféremment au motif en « L inversé » où seules les rimes finales b changent de direction ou au motif en « X » où les deux chaînes de *rimes a* et *b* échangent leur position sur le dernier vers de la strophe/*ubeti.* C'est la raison qui nous a conduit à ne pas utiliser la dénomination en

kiswahili – cela reste possible pour la descente (*mshuko)* qui est moins variée dans ses formes – et à proposer notre propre typologie divisée en deux types de motifs : « L inversé et X ».

Nous allons à présent proposer une modélisation graphique de ce motif en X qui est réputé être plus employé par les poètes de Lamu (SHARIFF, I., N., 1988 : 49) :

Modèle graphique :

Strophe/*ubeti* n



Cheikh Kaluta Amri Abedi opère une distinction sur la base de ce motif en « X » où les valeurs syllabiques a^n et b^n des chaînes de rimes sont définies de manière particulière à la strophe/*ubeti* n où elles apparaissent qu'il appelle « *Beti zenye vina mbalimbali* » ou « les strophes ayant des rimes différentes ». Et le même motif d'orientation des chaînes de rimes qui ont une valeur identique a et b dans toutes les strophes/*ubeti.* Ce motif qui se démarque du précédent par l'ajout de deux relations d'identité des chaînes de rimes omni-strophe/*ubeti* est distingué par l'appelation « *Beti kubadilisha vina* » ou « les strophes changent leurs rimes » (ABEDI, K., A., 1954 : pp 24-25). Ces deux dénominations en *kiswahili* correspondent à des sections du livre dont la logique ne serait pas évidente si nous n'avions pas déjà au préalable décrit de manière formelle le motif en « X ». Cependant nous constatons que Cheikh Kaluta Amri Abedi, comme

Mathias E. Mnyampala, utilise un verbe qui exprime l'idée de changement, *kubadilisha* « changer » sans l'associer à une dénotation spatiale comme le fait Shariff avec *kupindulia* « changer de direction ». Pour un objet poétique qui est à la fois inscrit dans un ordre de réalité oral et écrit, le choix d'une dénomination à dénotation ni spatiale, ni sonore pour désigner la permutation des chaînes de rimes nous semble suffisamment indifférencié pour préserver ces deux ordres de réalité. Mais la description devient moins claire que lorsque nous nous concentrons, avec Shariff, sur la réalité graphique de la strophe/*ubeti* de genre SHAIRI.

Courant à deux hémistiches hexasyllabiques

Un courant *(mkondo)* se définit au sein d'un genre *(bahari)* par un décompte syllabique spécifique associé au vers ou à ses parties lorsque le vers est divisé. Il existe des compositions de genre SHAIRI où le vers est divisé en deux parties égales ou hémistiches de six syllabes chacun (SHARIFF, I., N., 1988: 50). Ces compositions présentent par ailleurs les caractères généraux du genre SHAIRI: des strophes/*beti* faites d'au moins quatre vers et deux chaînes de rimes, l'une interne (et ici médiane), l'autre finale. Les chaînes de rimes sont classées en fonction d'une typologie qui décrit les motifs graphiques qu'elles forment ensemble dans une strophe/*ubeti.* Mais cette typologie se rajoute au courant dans la définition d'une composition particulière, elle n'est pas en elle-même la source de l'existence des courants qui se définissent par rapport au seul *principe de la mesure (mizani)* du décompte syllabique des éléments qui composent un vers. C'est le cas de l'exemple que nous donne Shariff sur la base du motif du « L inversé » (SHARIFF, I., N., 1988: 50) qui se formalise de la sorte :

SHAIRI 3*(p=2|6,a-6,b#)+(p=2|6,b-6#)

Il s'agit d'une strophe/*ubeti* unique composée par Shariff lui-même en 1986 dans le New Jersey (Etats-Unis). Nous n'avons pas plus de précision dans son livre pour nous prononcer sur la question de savoir si ce courant a été utilisé à la période classique ou non. Le courant est nommé par le rapport du décompte syllabique de chaque hémistiche : « *mkondo wa sita kwa sita* » (SHARIFF, I., N., 1988: 50) que nous traduisons ainsi : « le courant 6/6 ». Cheikh Kaluta Amri Abedi, donne également un exemple qui ressort à ce courant mais le nomme par la somme du nombre de syllabes à l'échelle du

vers : *« MASHAIRI YA MIZANI KUMI NA MBILI »* (ABEDI, K., A., 1954 : 27) soit « MASHAIRI DE DOUZE MESURES ». Là encore, nous ne savons pas s'il s'agit d'un courant classique ou non et ces exemples nous montrent plus la façon dont se définissent les courants sur la base du *principe de la mesure (mizani)* que leur ancienneté. Si Cheikh Kaluta Amri Abedi donne un exemple de composition où les vers sont faits de deux hémistiches hexasyllabiques ou d'une répartition 6/6 du nombre de syllabes par hémistiches pour reprendre la terminologie de Shariff, le choix de donner une somme globale de 12 syllabes n'est pas forcément clair quant à la classification des courants car comme nous allons le voir, d'autre répartions syllabiques - 4/8 - par exemple aboutissent au même résultat tout en ressortant d'un courant différent.

Sur le plan graphique, et nonobstant le décompte syllabique différent des hémistiches, le modèle est le même que pour celui du motif en « L inversé » vu ci-dessus.

Courants où les parties de vers sont de décomptes syllabiques différents

Les séquences de quatre sur huit syllabes

Ce courant syllabique voit le vers divisé en une première partie quadrisyllabique et une deuxième partie octosyllabique. L'exemple donné par Shariff est à nouveau une strophe/*ubeti* unique composée par lui-même. C'est également le motif du « L inversé » qui s'imprime dans les deux chaînes de rimes médianes et finales. Ce que nous formalisons ainsi:

SHAIRI 3*(p=2|4,a-8,b#)+(p=2|4,b-8,a#)

Shariff désigne ce courant syllabique par le différentiel de longueur entre les deux parties du vers soit « *mkondo wa nne kwa nane* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 50) ; « le courant 4/8 ». Il est à noter que ce rapport de quatre syllabes pour la première partie du vers par huit syllabes pour la deuxième partie est constant dans les quatre vers qui font la strophe/*ubeti.* Enfin, à la différence du décompte syllabique des parties près, la représentation graphique de la strophe/*ubeti* est la même que celle vue ci-dessus dans le cas du motif en « L inversé ».

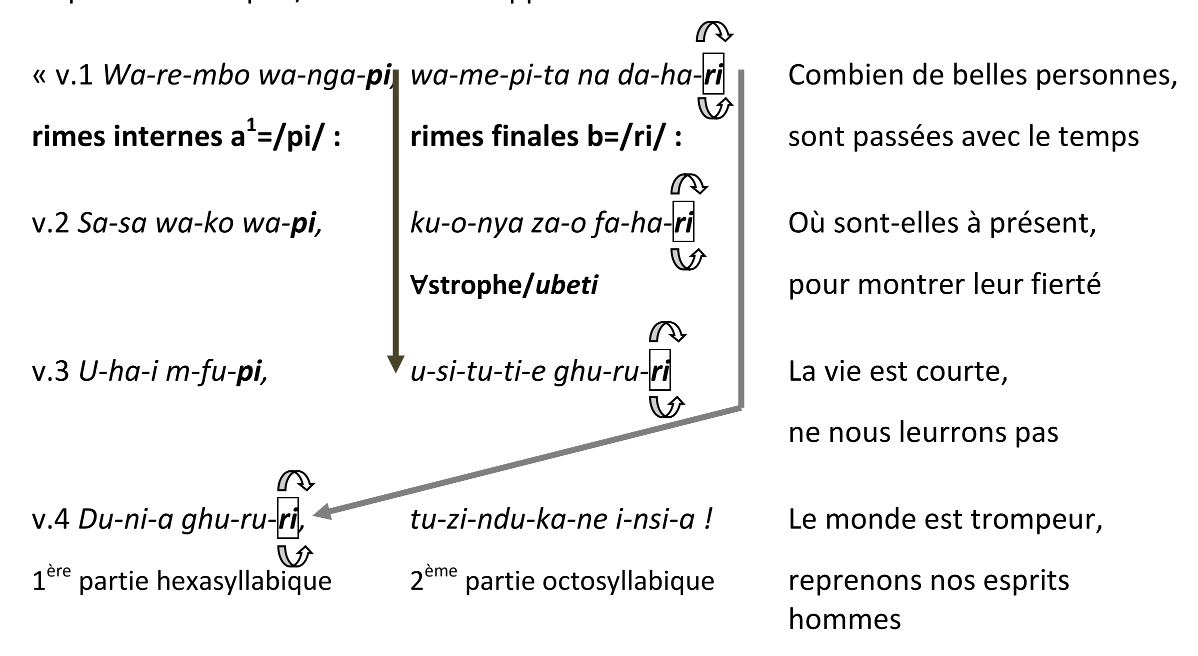
Les séquences de six pour huit syllabes

Le vers demeure divisé selon la règle du genre SHAIRI c'est à dire en deux parties de par l'effet structurant et clivant des chaînes de rimes interne et finale. La première partie est hexasyllabique et la deuxième octosyllabique de manière constante dans la strophe/*ubeti.* Les chaînes de rimes, quelle que soit leur orientation, passent toujours au même endroit dans un vers une fois que le point de passage (et donc le courant syllabique) a été défini. C'est encore le motif du « L inversé » qui est réalisé dans l'orientation variable des chaînes de rimes. Nous formalisons la structure de la strophe/*ubeti* donnée en exemple ainsi :

SHAIRI 3*(p=2|6,a-8,b#)+(p=2|6,b-8,a#)

Shariff persiste dans sa méthode de désignation du courant syllabique par les rapports de longueurs entre parties de vers et parle ici du « mkondo wa sita kwa nane » (SHARIFF, I., N., 1988 : 51) ; « courant 6/8 ». Nous ne savons pas si ce découpage syllabique est ancien ou non, l'exemple est une strophe/*ubeti* tirée d'une composition de 1983 de Sheikh Ahmed Nabhany (SHARIFF, I., N., 1988 : 51). Le Cheikh Kaluta Amri Abedi donne un autre exemple d'une composition de ce courant, avec le même motif en « L inversé » (ABEDI, K., A., 1954 : pp 26-27). C'est une composition de six strophes/*ubeti* qu'il désigne par le décompte syllabique du vers : « *MASHAIRI YA MIZANI KUMI NA NNE* » (ABEDI, K., A., 1954 : 26) ; « MASHAIRI DE QUATORZE MESURES ». Mais le motif est plus complexe car deux relations d'identité décrivent l'existence d'un refrain sur le dernier vers et la répétition de la valeur syllabique /ri/ et de l'orientation en « L inversé » de la chaîne de *rimes b* dans toutes les strophes de la composition. Ces deux relations et répétitions d'éléments d'une strophe/*ubeti* à l'autre avait déjà été décrites par Cheikh Kaluta Amri Abedi dans le cas du motif en « L inversé » appliqué aux vers de courant syllabique 8/8 (*Cf* Répétition dans toutes les strophes/beti du motif en « L inversé »).

La première strophe/*ubeti* sert de support à notre modélisation :



[la matérialisation des chaînes de rimes, des vers (v.) et des parties de vers est de nous NDT] »

(ABEDI, K., A., 1954 : 26)

De manière générale, une strophe/*ubeti* n de cette sorte est de la forme :

SHAIRI

3*(p=2|6,a^n-8,**b=A(∀strophe/*ubeti*)=/ri/**#)+

R(∀strophe/*ubeti*)=(p=2|6,**b=A(∀strophe/*ubeti*)=/ri/**-8#)

f. Conclusion sur le genre classique SHAIRI

L'application des principes et des paramètres de la métrique que nous avons isolés au contact des descriptions métriques des poésies classiques d'expression swahilie du genre UTENZI (ou UTENDI) s'est avérée pertinente pour décrire de manière distinctive et caractéristique l'autre genre classique qu'est le genre SHAIRI. Trois principes sont pour le moment suffisants pour décrire la structure d'une strophe/*ubeti* dans un mètre déterminé. Ce sont le *principe des rimes (vina)*, le *principe de la mesure (mizani)* et le *principe des vers (mishororo)*. Ils se sont enrichis dans leurs modalités d'application par les observations que nous avons pu mener dans le genre SHAIRI, à la lecture principale

des traités de métriques d'expression swahilie de Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954), d'Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) et de King'ei et Kemoli (KING'EI, K. *et al,* 2001). Il s'agissait de comprendre comment les auteurs d'expression swahilie concoivent la métrique et d'opérer nos propres synthèses et modélisations sur cette base. Dans le cas du genre UTENZI (ou UTENDI) nous avions pris en compte une plus grande diversité de sources car ce genre faisait l'objet d'analyses si contradictoires ou différentes qu'il était nécessaire de confronter les points de vue. Ce n'est pas le cas ici dans le genre SHAIRI où les auteurs d'expression swahilie convergent dans leurs descriptions : le premier principe à intervenir est le *principe des rimes (vina).*

Dans le cas du genre SHAIRI, deux chaînes de rimes délimitent les vers entre eux dans la strophe/*ubeti* et les parties au sein d'un vers (action des *rimes a* internes au vers et des *rimes b* en position finale). Notre compréhension de ce *principe des rimes (vina)* s'est améliorée au contact du genre SHAIRI où nous avons définit un *principe des parties (vipande)* qui dépend du *principe des rimes (vina)* mais introduit un paramètre définitoire du genre SHAIRI : le *nombre de parties par vers*, ici fixé à *deux*. C'est un ensemble de principes respectés d'une manière caractéristique qui définit un genre et non un principe unique. Cependant le *principe des rimes (vina)* est fondamental et, quand deux chaînes de rimes interne et finale délimitent des vers scindés en deux parties, la présomption d'être en présence d'une composition au moins apparentée par ces traits au genre SHAIRI est très forte. Enfin nous avons vu que les chaînes de rimes décrivaient ensemble trois motifs distincts avec une orientation en « L inversé » (*Cf* Le motif en « L inversé »), en « double barre verticale » (*Cf* Chaînes de rimes symétriques en « double barre verticale

Chaînes de rimes symétriques en « double barre verticale » ») ou en « X » (*Cf* Le motif en « X ») dans les strophes/*beti* sans que la définition d'un sous-genre particulier en résulte.

C'est le *principe de la mesure (mizani)* appliqué au décompte syllabique des parties dans un vers qui va définir des courants (pl. *mikondo ;* sg *mkondo*) syllabiques au sein du genre SHAIRI. Après le caractère définitoire du nombre de parties (*vipande* sg *kipande*) par vers, et l'observation des motifs décrits de manière graphique par l'orientation des chaînes de rimes, c'est le troisième enseignement que nous a apporté l'étude du genre SHAIRI. Il s'agit d'une règle qui s'applique à tous les genres (*bahari*) de compositions en vers d'expression swahilie : des sous-genres ou sortes *(aina)* différentes sont modulables en faisant varier le nombre de syllabes par partie ou hémistiches au sein du vers. Nous

avons vu que les deux parties de vers dans le genre SHAIRI pouvaient correspondre à des hémistiches également hexasyllabiques ou octosyllabiques ou que les parties pouvaient être de longueurs différentes, à condition que le rapport ainsi défini demeure constant dans tous les vers d'une même composition. Les exemples fournis dans les traités ont décrit les courants 8/8, 6/6, 4/8 et 6/8. Notre projet d'analyse des principes et des paramètres de la métrique classique a pour but de définir les outils formels et les modèles qui nous permettront de décrire la structure métrique des œuvres poétiques de Mathias E. Mnyampala. En particulier lorsqu'il s'agit d'innovations métriques de sa part. Nous voulons être en capacité de les comparer de manière *formelle* et *objective* avec les compositions classiques. Comme la majorité des poètes d'expression swahilie du XXème siècle qui composent en suivant des règles quant à la métrique, Mathias E. Mnyampala a écrit suivant les règles des deux seuls genres UTENZI et SHAIRI. De même nous verrons que ses innovations ne sont pas des créations *ex nihilo* mais qu'elles s'inspirent des principes et des paramètres de ces deux genres classiques, qu'il transforme ou complète mais toujours en restant dans leur cadre de pensée de la métrique classique. Mathias E. Mnyampala assemble et innove sans cesse sur la base du pré-existant. D'une certaine manière nous pourrions nous arrêter à cette description des deux seuls genres qu'il utilise. Mais ce n'est pas le choix que nous avons retenu. En effet nous avons constaté que c'est au contact des descriptions des genres-mêmes que nos outils analytiques se développaient et s'enrichissaient. les autres genres classiques sont sans doute porteurs de nouveaux enseignements que nous pourrons appliquer à l'analyse des poésies de Mathias E. Mnyampala. Des questions demeurent aussi, avec des approches contradictoires. Des auteurs comme Cheikh Kaluta Amri ou King'ei et Kemoli utilisent le principe des vers (*mishororo*) comme première base de leurs classifications des genres. Chez King'ei et Kemoli cette logique va jusqu'au remplacement du nom du genre SHAIRI au profit d'une dénomination d'origine arabe TARBIA qui signifie littéralement « faire quatre » ou *bantu* UNNE qui signifie littéralement « la quadricité » qui désignent toutes deux le nombre de *quatre* vers par strophe/*ubeti* dans ce genre. Nous avons vu qu'au contraire chez Shariff le nombre de vers par strophe/*ubeti* est un paramètre subalterne par rapport aux paramètres relevant, en premier lieu du *principe des rimes (vina)* et en deuxième lieu du *principe de la mesure (mizani).* Dans l'analyse métrique puis l'analyse des techniques créatives, le

principe des vers (mishororo) reste donc d'une application ambiguë : il est *premier* ou *dérivé* de l'action d'autres principes selon les auteurs. Chez Shariff par exemple, ce principe intervient après l'action des deux autres – qui ont déjà suffisamment caractérisé une œuvre. Le paramètre qui lui est associé du nombre de vers par strophe/*ubeti* de genre SHAIRI est d'*au moins quatre.* Comme pour le nombre de parties par vers, le nombre de vers par strophe/*ubeti* caractérise le genre SHAIRI sur un plan typologique. Mais sur le plan ontologique, ce qui *fait* le genre est l'application conjointe des principes des rimes (*vina*) et de la mesure (*mizani*). L'analyse des autres genres va nous permettre de hiérarchiser à notre tour l'action des principes. Nous proposerons une analyse où seuls le *principe des rimes* (*vina*) et le *principe de la mesure (mizani)* sont opérants de manière fondamentale. Comme le *principe des parties* (*vipande*), le *principe des vers (mishororo)* apparaîtra comme dépendant de l'action conjointe du *principe des rimes (vina)* et du *principe de la mesure (mizani)* (*Cf* Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie). Ce qui n'est qu'une simple affirmation pour le moment aura besoin de l'analyse d'autres genres pour être démontrée. En particulier de l'analyse d'un genre où le nombre de vers est indéfini et *le principe de la mesure (mizani)* inopérant, le genre UTUMBUIZO (*Cf* Le genre UTUMBUIZO). Une fois la nature et la hiérarchie des principes métriques et de leurs paramètres bien identifiées nous pourrons appliquer une grille d'analyse systématique aux différents genres classique et aux compositions qui innovent sur leur base. Les processus créatifs pourront être analysés sur le plan superficiel de la typologie et sur le plan fondamental des modifications des principes et des paramètres que les innovations impliquent.

Une autre grande question reste ouverte sur le plan des principes et des paramètres métriques. A savoir, si la métrique des compositions en vers d'expression swahilie, qui a emprunté à l'arabe le nom même de poésie ou *shairi*[130], de métrique ou *arudhi*[131] et de strophe ou *ubeti*[132] aurait pu aussi emprunter des principes et des paramètres à la métrique arabe classique. Le genre SHAIRI est le plus proche des mètres arabes ou perse et c'est sur sa base, en fonction des outils analytiques dont nous disposons à présent que nous allons pouvoir effectuer une comparaison et en tirer les conclusions qui s'imposent.

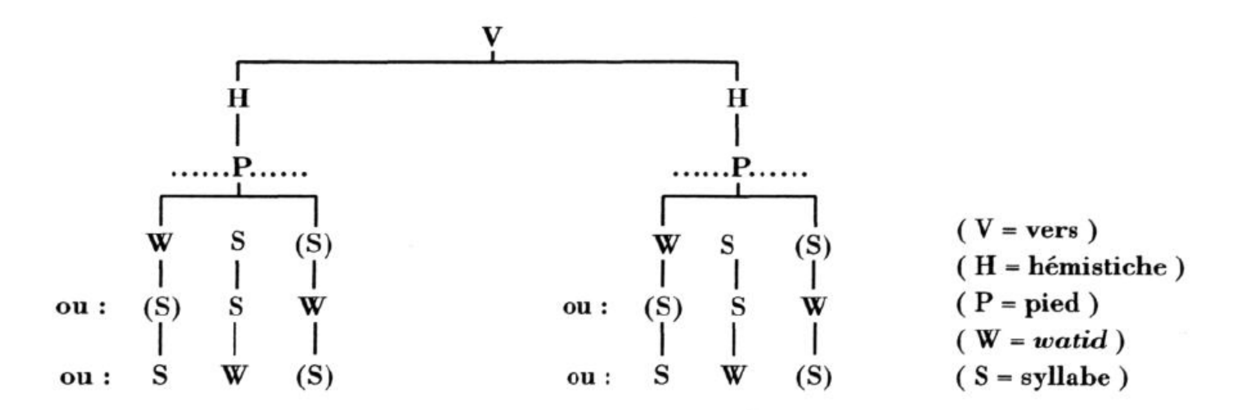
g. *Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et du genre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie*

Une comparaison entre systèmes métriques suppose comme condition de possibilité que les éléments qui les caractérisent soient présentés de manière homogène. C'est le genre SHAIRI dans la poésie classique d'expression swahilie qui est le plus cohérent, du point de vue formel, avec les descriptions générales des métriques classiques arabe et persane. Nous allons donc présenter successivement le système arabe, persan et swahili (genre SHAIRI uniquement) avant de les comparer. L'influence, pour des raisons principalement économiques et religieuses, de la métrique arabe classique dans le vaste monde islamique au contact d'autres cultures qui l'intégrent dans leurs propres systèmes métriques et phonologiques est bien documentée (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, Tome 1 : 698 et Tome 9, p. 231 *sq*) pour le monde arabe, la Perse, la Turquie, l'Inde musulmane, les Afriques, la Malaisie et l'Indonésie. Le monde swahili ne semble pas constituer une exception en la matière si ce n'est que sa relation avec le monde islamique passe à la fois par l'Arabie et la Perse. Il y a plusieurs périodes, l'une « arabo-persane » (VIIIème au XVème siècle ap. J.-C.) et l'autre omanaise (XVIIème au XIXème siècle ap. J.-C.) interrompues toutes deux par l'expansion européenne (SACLEUX, C., 1909a : pp XIII-XXI). Ce qui peut être de conséquence sur le plan de la métrique du fait du rôle religieux tenue par la poésie arabe dans la transmission du message islamique. En parallèle d'une islamisation précoce des Swahilis liée à la fois à l'intégration de la côte d'Afrique orientale dans les réseaux commerciaux de l'océan indien et à la proximité de la péninsule arabique par voie maritime, les poésies arabe et persane classiques ont influencé la poésie swahilie. Notre objectif est d'établir précisément dans quel domaine et à quel niveau ces influences ont porté. Une influence dans la structure métrique profonde-même des compositions poétiques d'expression swahilie nous semble cependant improbable ou faible tant les fondations phonologiques des métriques classiques swahilie et arabo-persane diffèrent inconciliablement. Sur le plan de l'Histoire, les points de passages et de communication entre l'Afrique de l'est, la Perse et l'Arabie sont un ensemble de relations et d'interactions beaucoup plus complexes qu'une seule influence arabe. Ce réseau relationnel est par ailleurs mal connu dans le détail même si nous savons qu'il a réellement existé.

La critique de la pensée diffusionniste en matière de civilisation des auteurs européens du XIX[ème] siècle a déjà été faite, de même que celle des présupposés d'inégalités des races humaines qui la sous-tendaient. Nous considérons ces critiques comme des acquis qui laissent le champ libre à l'étude de la poésie classique des Swahilis de la côte. Nous reconnaissons comme une évidence la contribution créative des Africains aux formes intellectuelles supérieures de la culture, qu'elle soit artistique, littéraire, architecturale, scientifique ou autre. En particulier lorsque nous nous attachons à l'étude d'une forme culturelle – ici la poésie d'expression swahilie classique – née sur le sol africain et écrite dans une langue africaine par des Africains, il apparaîtrait étrange de lui supposer une origine extra-africaine. Mais ceci dit, les relations entre le monde swahili et un monde islamique plus vaste, d'envergure mondiale, notamment les relations avec l'Arabie et la Perse demeurent un fait historique. Il s'agit d'un système d'interaction entre trois aires géo-culturelles qui prend place en Afrique, sur le rivage occidental de l'océan indien, au sein de populations de langue *bantu,* sur la longue durée à partir du premier millénaire de l'aire chrétienne. Le lexique terminologique de la poésie classique d'expression swahilie est manifestement compénétré d'emprunts à la langue arabe. Il nous pose une question qu'une idéologie anti-diffusionniste, inversement symétrique et réactive au diffusionisme, également erronée, ne peut pas éluder. La poésie d'expression swahilie classique s'enracine à la fois dans une base sociale africaine, swahilie, côtière et le monde islamique qui a structuré pendant des siècles le commerce dans l'océan indien. Nous ne pensons pas renouveler le péché d'orientalisme en constatant que les sociétés africaines swahilies ont pu être influencées par le Moyen-Orient. Encore faut-il savoir comment. Nous ne ferons pas œuvre d'historien, mais sur le strict plan de la comparaison des formes métriques de la poésie classique arabe, persane et le genre SHAIRI d'expression swahilie, nous pourrons obtenir des éléments de réponse – limités et précis – à cette question : qu'est-ce que la poésie classique d'expression swahilie ? Qu'est-ce qui fonde sur le plan de la métrique formelle son africanité et en même temps l'ancre dans la culture islamique plus vaste ?

Structure du vers (*bayt*) arabe classique :

Nous allons prendre comme base de nos comparaisons la présentation de Bohas et Paoli qui indiquent de manière synthétique la structure du vers (*bayt*) arabe classique ainsi que les différents pieds syllabiques qui le composent à un niveau plus élémentaire :



Source : Georges BOHAS et Bruno PAOLI « Métrique arabe : une alternative au modèle xalilien » *in* (BOHAS, G. *et al,* 1993 : 98).

La métrique arabe classique ne prend pas en compte la strophe mais le vers comme unité de mesure métrique. Ce vers ou *bayt* (pl. *abyāt*) qui signifie littéralement la « maison » dans toutes les langues sémitiques est fait de deux hémistiches ou *miṣrā'* (pl. *maṣārī'*). Le premier hémistiche est appelé *al-ṣadr* soit « la poitrine » en arabe et le second *al-adjuz* soit « le derrière » en arabe (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, Tome 1 : 688). Les différents mètres arabes classiques sont le fruit de la combinaison de pieds distinctifs. Le pied est une unité syllabique structurée où un « noyau » dissyllabique, le *Watid* (W), est environné par une ou deux syllabes (S). Les différences entre pieds interviennent dans la combinaison de ces deux ou trois éléments qui produit des ensembles de trois ou quatre syllabes avec des noyaux initiaux, médians ou terminaux. Ce qui a été représenté sur le graphique par les emplacements variables des éléments (S) et (W) dans le pied (P). La métrique arabe classique marque également une différence au sein des *watid* suivant la *longueur des syllabes – brèves ou longues –* qui les composent et, au sein des pieds, vis à vis de la longueur de la ou des syllabes qui environne(nt) le *watid* (BOHAS, G. *et al,* 1993 : 97). Nous signalons dès à présent que la phonologie du *kiswahili* ne distingue ni la longueur des voyelles, ni la longueur des consonnes. Seul l'accent tonique qui modifie la tonalité de l'avant-dernière syllabe d'un mot provoque un allongement de la durée vocalique. Mais il s'agit d'un phénomène

phonétique et d'une portée restreinte. Il n'y a donc pas d'opposition phonologique entre des syllabes longues ou brèves en *kiswahili* (SACLEUX, C., 1909a : pp 6-10 ; ASHTON, E., O., 1962 : pp 3-5 *et* POLOME, E., C., 1967 : pp 36-59). Il est par conséquent *impossible* que la métrique des poésies swahilies classiques utilise, au même niveau élémentaire que celui où se situent les pieds polysyllabiques, le même système de mesure métrique que celui de la métrique arabe classique.

Structure du vers *(beit)* dans la poésie classique persane et principes fondamentaux de la métrique classique persane

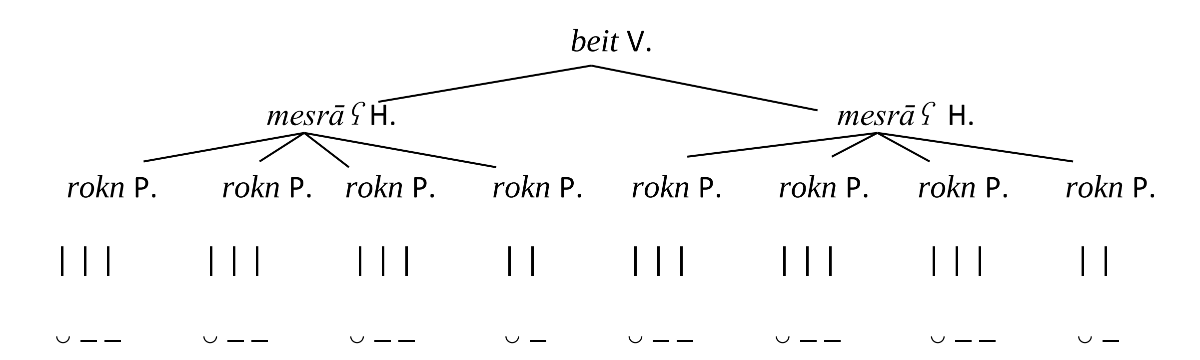
La métrique classique persane, comme la métrique classique arabe se fonde sur des pieds syllabiques où la longueur des syllabes est un paramètre fondamental et distinctif des différents mètres. Ce que confirme Thiesen :

« The basis of Classical Persian prosody is the division of syllables into short and long (and overlong) syllables.» (THIESEN, F., 1982 : 3)

« La base de la prosodie classique persane est la division des syllabes entre syllabes courtes et longues (et sur-longues). »

Comme le *kiswahili,* le persan retient de la langue arabe de nombreux termes attenants au lexique poétique. Dans des formes sonores que nous pouvons retrouver dans des sons très proches en *kiswahili.* Ainsi la métrique, ou « science de la prosodie » se dit *ʕelm e ʕaruz* en persan (THIESEN, F., 1982 : 6) et *elimu ya arudhi* en *kiswahili*. Ou le « tempérament poétique » qui décrit le don inné du poète pour la saisie intuitive du rythme des vers se dit *tabʕ e šåʕeri* en persan (THIESEN, F., 1982 : 6) et *tabia ya kishairi* en *kiswahili*. Les formes lexicales arabe, persane et swahilie sont quasiment les mêmes, à la différence phonologique près, sur le plan sémantique. Si la langue persane a emprunté manifestement à l'arabe, nous ne savons pas quels chemins les mots ont suivi pour atteindre le *kiswahili.* Emprunt direct à l'arabe, médiation par le persan ou itinéraires au cas par cas suivant les mots et les dialectes swahilis en fonction du temps? Sur le plan de la structure du vers (*beit*) à présent, la poésie classique persane fait exactement de même que la poésie classique arabe.

Nous reproduisons le schéma de Thiesen qui a trait à la strophe de la poésie classique persane. Le schéma utilise les noms en persan des éléments métriques, nous y ajoutons en vue de la comparaison les mêmes abréviations que celles qu'avaient utilisées Bohas et Paoli pour la métrique arabe classique. A savoir (P) pour le pied, (H) pour l'hémistiche et (V) pour le vers.



Source: (THIESEN, F., 1982 : 12)

La structure et les termes descriptifs de la métrique du vers persan classique sont les mêmes que dans le cas de la métrique classique arabe : le vers (*beit* en persan, *bayt* en arabe) est scindé en deux hémistiches (*mesrāʕ* en persan, en arabe *miṣrā'* en arabe). Cette structure repose à un niveau élémentaire sur un système de pieds syllabiques où la longueur syllabique est distinctive du mètre. Le mètre, dénommé *bahr e motaqāreb,* probablement le plus répandu est structuré de la sorte :

« [...] *each* mesrāʕ *contains four arkān [sg. rokn], and each rokn consists of one short and two long syllables* [...] *except the last one which is apocopated* [...] » (THIESEN, F., 1982 : 12)

« [...] chaque *mesrāʕ* [hémistiche NDT] contient quatre *arkān [sg. rokn]* [pieds NDT] et chaque *rokn* [pied NDT] consiste en une syllabe courte et deux longues [...] à l'exception du dernier qui est apocopé [...] »

Le nom du mètre en persan *bahr* est apparenté à celui du genre ou mètre en *kiswahili bahari.* En persan les différents mètres résultent de la combinaison différente des pieds et de leur structure syllabique sur la base d'une opposition fondamentale entre syllabes brèves et syllabes longues. Les combinaisons qui font les mètres sont différentes entre la poésie persane et arabe mais toutes deux reposent sur le même système métrique

fondamental de pieds syllabiques définis par les différentiels de longueur de leurs syllabes. Nous rappelons que la langue swahilie ne connait pas cette opposition de longueur. Considérons à présent la structure métrique du vers du troisième élément – swahili – de notre comparaison.

Structure du vers (*mshororo*) du genre SHAIRI (poésie d'expression swahilie) :

Le vers du genre SHAIRI peut être scindé en deux hémistiches comme c'est le cas dans la poésie classique arabe et persane. Nous avons vu que l'un des paramètres constants dans toutes les compositions de genre SHAIRI était le fait de présenter des vers scindés en deux parties. Mais ces parties ne sont pas toujours d'un décompte syllabique égal et ne sont donc pas systématiquement des hémistiches *stricto sensu* (*Cf* Courants où les parties de vers sont de décomptes syllabiques différents). Dans le genre SHAIRI-même, il existe donc déjà une différence d'avec les métriques arabe et persane sur le plan du décompte syllabique, égal ou non, des parties de vers. Cette première différence a trait au *principe de la mesure (mizani)* des vers indivis ou des parties de vers qui est fondamental dans la métrique des poésies classiques d'expression swahilie que nous avons analysées jusqu'à présent. Par ailleurs nous avons vu que le genre SHAIRI où le vers est divisé en deux hémistiches est celui de compositions classiques tandis que les vers à parties de longueurs inégales n'avaient pu être considérés avec certitude comme classiques. Il appert une autre différence formelle cependant entre la métrique swahilie classique et les métriques classiques arabe et persane. D'autres genres de la poésie d'expression swahilie classique ne sont pas toujours conçus comme structurés par des vers divisé en deux parties. Nous avons décrit le genre UTENZI (ou UTENDI) où le vers peut être indivis. Nous verrons aussi que le vers peut également être divisé en trois parties ou plus sous l'action des chaînes de rimes qui relèvent du *principe des rimes (vina)* (*Cf* Courant du genre WIMBO à trois chaînes de rimes et Courant du genre WIMBO à quatre chaînes de rimes). D'emblée, la métrique des compositions classiques d'expression swahilie témoigne de sa singularité vis-à-vis des métriques arabe et persane quant aux valeurs adoptées par le paramètre du nombre de parties par vers qui est, dans le cas swahili uniquement, *variable*. Cette deuxième différence de la poésie classique d'expression swahilie que nous rencontrons a trait au *principe des parties (vipande)* lui-même dépendant du *principe des rimes (vina)* (*Cf* Principe des rimes (*vina*) → principe

des parties (*vipande*)). Nous allons cependant poursuivre notre comparaison en prenant la structure du genre SHAIRI à deux hémistiches hexasyllabiques ou octosyllabiques qui est une structure métrique classique qui se prête à la comparaison avec les vers classiques arabe ou persan de même forme. Car la question soulevée par la parenté du vocabulaire terminologique d'origine arabe de la poésie swahilie reste ouverte. En quoi cette proximité terminologique viendrait-elle rencontrer une proximité sur le plan de la métrique ? Nous continuons à réutiliser les abréviations de Bohas et Paoli dans notre présentation de la structure du vers de genre SHAIRI à deux hémistiches. Soit (V) pour vers, et (H) pour hémistiche écrits à côté des termes swahilis.

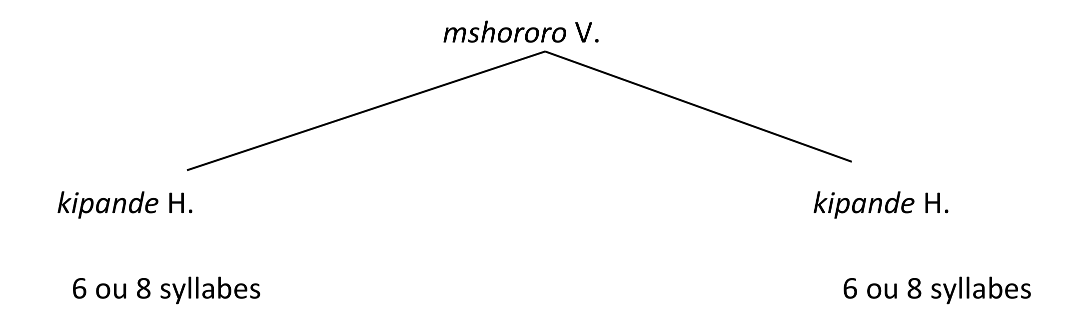


Figure 1 : structure du vers dans le genre SHAIRI des courants 6/6 et 8/8 de la poésie classique d'expression swahilie

Dans ce genre classique SHAIRI d'expression swahilie et ces deux courants précis 6/6 et 8/8, le *principe des parties (vipande)* s'applique de manière identique à celle du vers arabe ou persan. Le vers est divisé en deux hémistiches. La métrique swahilie classique distingue de manière singulière la longueur hexa- ou octosyllabique de ces deux hémistiches du fait du *principe de la mesure (mizani).* C'est le seul point commun car nous voyons que les trois métriques - swahilie, arabe et persane - ne se fondent pas sur le même système de mesure. Il n'y a pas de pieds polysyllabiques dans le système métrique swahili dont les deux principes fondamentaux, le *principe des rimes (vina)* et le *principe de la mesure (mizani)* reposent sur des unités uniquement syllabiques. Le *principe de la mesure (mizani)* permet de constater l'existence d'une régularité dans le décompte syllabique des deux hémistiches et c'est l'action conjointe de ce principe et du *principe des rimes (vina)* qui permet de délimiter les frontières des hémistiches dans le vers et des vers entre eux au sein d'une unité métrique de niveau d'intégration supérieur aux vers et aux hémistiches : la strophe/*ubeti.* Le *principe des parties (vipande)*

donne le même résultat – deux hémistiches – dans le vers que dans les métriques arabe et persane mais c'est une logique différente qui les produit dans le vers classique swahili. Deux chaînes de rimes syllabiques structurent et découpent la strophe/*ubeti :* il s'agit des chaînes de *rimes a* internes au vers *(vina vya kati)* et ici médianes *(vina vya katikati*) et de la chaîne de rimes b finales *(vina vya mwisho)*.Le *principe des vers (mishororo)* quant à lui s'exprime dans la métrique swahilie seule qui dispose de l'unité plus complexe qu'est la strophe/*ubeti.* La métrique arabe classique ne délimite pas de strophes dans les compositions et s'en tient au niveau du seul vers (*bayt*). Dans la strophe/*ubeti* (STR.) de genre classique swahili SHAIRI nous assistons à la répétition d'au moins quatre fois le motif métrique du vers. Ce qui introduit un niveau de complexité structurale plus important que dans le cas de la métrique arabe classique :

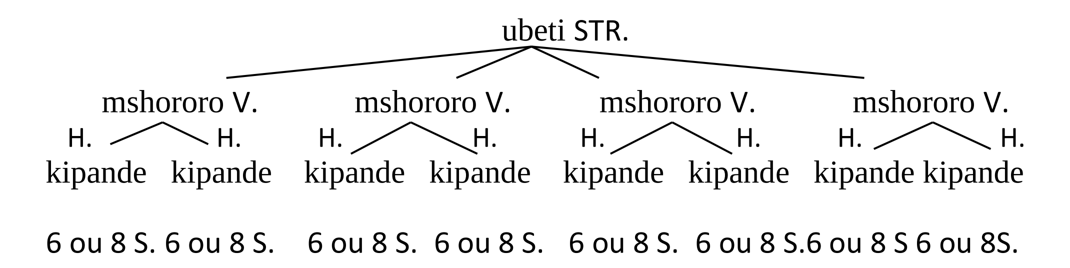


Figure 2 : structure d'une strophe/*ubeti* de quatre vers de genre SHAIRI dans les courants syllabiques 6/6 et 8/8

Ce rythme est fréquent dans les compositions classiques swahilies, il correspond au genre SHAIRI du courant 8/8 (*Cf* Courant à deux hémistiches octosyllabiques) ou 6/6 (*Cf* Courant à deux hémistiches hexasyllabiques). Nous voyons aussi que, si la structure d'ensemble est plus complexe dans le cas swahili, du fait de l'existence de la strophe/*ubeti,* la structure de base apparait plus simple que celle de la métrique arabe ou persane. En l'absence de pieds et de la distinction entre syllabes courtes ou longues, l'hémistiche est caractérisé par un décompte du nombre de syllabes qui le compose (*principe de la mesure (mizani)*). Les valeurs attribuées à ce décompte syllabique ainsi que le nombre de parties par vers constituent les courants syllabiques dans les genres poétiques classiques d'expression swahilie. Ce sont ces courants syllabiques et le nombre et l'orientation des chaînes de rimes syllabiques dans la strophe/*ubeti* qui sont des paramètres propres à la métrique swahilie classique. L'identité et la singularité des

mètres de la poésie classique swahilie dépend en dernière analyse du *principe des rimes (vina)* et du *principe de la mesure (mizani)* qui conditionnent l'existence et le nombre de vers par strophe/*ubeti* et de parties par vers ainsi que le décompte syllabique de ces parties.

Conclusion

La métrique des compositions classiques de genre UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI de la poésie d'expression swahilie est de manière générale différente et indépendante de la métrique arabo-persane classique. D'abord, les mètres classiques d'expression swahilie sont définit au niveau strictement syllabique par un *principe des rimes (vina)* et un *principe de la mesure (mizani)* qui délimitent dans la strophe/*ubeti* des vers et éventuellement des parties de vers caractérisés par leurs décomptes syllabiques. Les mètres classiques d'expression swahilie ne connaissent pas la distinction entre syllabes brèves et longues qui fonde l'existence du système métrique des pieds syllabiques dans les mètres classiques arabes ou persans. A ce niveau fondamental de la syllabe, la métrique swahilie classique compte et identifie la valeur phonologique des syllabes (cas des chaînes de rimes) tandis que la métrique arabo-persane classique s'attache à la longueur des syllabes (brèves ou longues) et aux combinaisons que des différentiels de longueur syllabique (rythmes) peuvent induire dans des pieds syllabiques. Ensuite le principe du découpage syllabique des vers dans la métrique swahilie classique aboutit à un nombre de parties par vers variable. Le vers n'est pas systématiquement scindé en deux hémistiches comme c'est le cas du vers arabo-persan classique mais il peut être indivis ou scindé en trois ou en quatre. Enfin, le vers entre dans une structure plus complexe, la strophe/*ubeti,* qui est une échelle inconnue de la métrique arabo-persane qui reste au niveau du vers continu.

Sur le seul plan de la métrique formelle nous voyons que la métrique swahilie classique n'est pas de manière générale dérivée de la métrique arabo-persane dont elle diffère sur de nombreux points essentiels. Le genre SHAIRI pris en son courant syllabique où le vers est fait de deux hémistiches hexasyllabiques ou octosyllabiques est l'exception de la métrique swahilie classique qui est la plus proche structuralement de la métrique arabo-

persane. Il y a bien un vers et des hémistiches en commun. Mais il demeure que la strophe/*ubeti* n'existe que dans la métrique swahilie et que le système des pieds syllabiques n'existe que dans la métrique arabo-persane. C'est à dire que la métrique swahilie classique est indépendante complètement de la métrique arabo-persane. Ce fait d'expérience vient rejoindre l'avis majoritaire des poètes eux-mêmes. L'enquête réalisée en Tanzanie et au Kenya par Mugyabuso Mulokozi et T. S. Y. Sengo auprès des poètes d'expression swahilie a donné les résultats suivants : 2,4% pensent que la poésie swahilie a été initiée par l'Islam et la poésie arabe, 40,2% pensent qu'elle a été initiée par les danses africaines et les littératures orales, 17,8% ne savent pas et 15,4% donnent d'autres origines (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 25). Pourtant King'ei et Kemoli résument bien un avis répandu au sujet du genre SHAIRI, qu'ils appellent UNNE du fait du paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* fixé à « 4 » :

« *Kulingana na maoni ya wachambuzi wengi wa ushairi wa Kiswahili, mtungo wa unne ulipata athari nyingi kutokana na ushairi wa Kiarabu. Athari moja kuu ni kutumia mapigo au mdundo wa kimuziki katika mpangilio wake wa mizani na vina. »* (KING'EI, K. *et al :* pp 19-20)

« Selon l'avis de nombreux analystes de la poésie swahilie, la composition à quatre vers a reçu de nombreuses influences de la poésie arabe. Une influence principale est d'utiliser les percussions ou le rythme musical dans son agencement de la mesure et des rimes. »

Des analystes en effet considèrent que la poésie d'expression swahilie *en général* a été influençée par la poésie arabe. J. W. T. Allen, nous fait également part de cette présomption d'arabité dans la poésie tout en émettant des doutes quant à cette affirmation :

« *It requires much further study to be able to say to what extent the origins of Swahili verse are to be found in Arabic or other languages, but it is clear that the Swahili, like the Arab, values craftmanship as much as inspiration. »* (ALLEN, J., W., T., 1971 : pp 7-8)

« De plus amples recherches sont requises afin d'être capable de dire dans quelle mesure les origines du vers swahili se trouvent dans l'arabe ou dans d'autres langages,

mais il est clair que les Swahilis, comme les Arabes, valorisent autant l'artisanat que l'inspiration. »

La première observation qu'il nous semble convenir de faire pour bien interpréter cette citation est de la remettre en son contexte. Il s'agit de l'introduction du livre *Tendi* où J. W. T. Allen présente de manière précise la tradition littéraire swahilie ainsi que le mètre du genre UTENDI. J. W. T. Allen donne sa description minutieuse du mètre mais aussi des transcriptions des mélodies sur des partitions musicales des différents modes de récitation qui l'accompagne. Dans tous ces passages le mètre est décrit en lui-même et n'est jamais comparé avec un mètre d'origine arabe. Ce n'est qu'à la fin de sa description qu'Allen nous fait part du soupçon d'arabité ou d'extranéité qui pèse sur le vers swahili tout en le relativisant. Il est donc étrange de désorienter le lecteur en dehors du monde swahili en ce point de la démonstration tandis que les passages précédents n'ont pas effectué une analyse comparative des mètres. Notre interprétation est que le lecteur reste désarmé face à cette présentation qui jette en même temps le doute sur la capacité de création propre des Swahilis quant au mètre. En quoi le vers de cette poésie classique des Swahilis qui est écrite en *kiswahili* devrait trouver son origine dans la langue arabe ou d'autres langues à l'identité imprécise ? Enfin, la référence à l'artisanat et à l'inspiration, évoque une caractéristique commune aux arts arabe et swahili qui est de ne pas s'inscrire dans un paradigme esthétique européen. En effet, la théorie de l'art européen effectue la distinction entre les arts mécaniques – dont fait partie alors l'artisanat - et les arts libéraux – dont fait alors partie la poésie et « l'inspiration ». L'art swahili est étranger à cette distinction hiérarchique qui place le libéral au-dessus du mécanique et par-là valorise de la même manière l'art de l'artisan et l'art du poète dans le maniement des mètres. Mais de ne pas être communément européens pour les Swahilis et les Arabes ne signifie pas être les mêmes.

C'est ce soupçon d'extranéité des Swahilis, qui n'est pas factuellement fondé et se transmet d'un auteur à l'autre, qui nous semble se répercuter chez King'ei et Kemoli. Mais leur affirmation quant à l'arabité massive du genre SHAIRI devrait se préciser et se fonder sur des preuves objectives. Nous avons démontré que cette influence ne portait pas sur la structure des mètres-mêmes de la poésie classique d'expression swahilie. King'ei et Kemoli évoquent donc une influence mais n'illustrent pas leurs propos par une

analyse ou un exemple dans leur précis de poésie. Un seul domaine est évoqué – pourquoi ne pas donner plus d'exemples si l'arabité du genre SHAIRI est si massive ? Nous comprenons que l'influence arabe serait liée au mode de restitution orale et chantée des poèmes à quatre vers. Nos propres observations faites à Dar es Salaam en 2010 où nous avons engagé un chanteur professionnel ou *mghani* pour qu'il chante deux poèmes de genre SHAIRI tirés du *Diwani ya Mnyampala,* ULIMWENGU NI SARABI « le monde est un mirage » et ZAMA ZETU ZA SIASA « notre époque politique » (*Cf* 2ème annexe : Dar es Salaam (2010)) nous a conduit à écouter un mode de cantillation non-religieux des textes. Le *mghani* tenait le livre dans sa main et lisait les textes en les chantant sur ce mode, sans accompagnement par un instrument de musique. Il nous a proposé un choix de mélodies – qui ont un nom – qu'il pouvait appliquer à chaque poème. Nous lui avons demandé de chanter les deux poèmes suivant la même mélodie, ce qu'il a fait. Si ces poèmes de genre SHAIRI du courant à deux hémistiches octosyllabiques (8/8) portent dans leur mètre la possibilité d'être chantés suivant plusieurs mélodies différentes. Si un chanteur du XXIème siècle est capable de chanter des compositions des années 1960 qu'il lit et qu'il découvre pour la première fois. il nous semble que cela est possible, non pas par un rythme propre inscrit dans la composition, mais par l'existence d'un système de traduction du genre SHAIRI du courant 8/8 en des mélodies. Si le rythme était inscrit dans les vers eux-mêmes, il serait impossible de les chanter suivant des mélodies différentes ou, ce que nous avons observé et enregistré directement, de chanter la même mélodie sur deux compositions différentes dans leurs textes. Le vers de genre SHAIRI du courant 8/8 est, dans le cas des deux enregistrements vidéos que nous avons réalisés, un support structuré suivant le P.M. et donc prévisible. Sur ce support, le chanteur professionnel ou *mghani* peut prendre la liberté d'imposer des mélodies différentes, qui doivent certainement exister en un nombre indéfini. A l'évidence, la condition à remplir par ces mélodies est de respecter les rythmes syllabiques du courant où ce succède des éléments faits de huit syllabes. Du fait de la disposition graphique des textes, nous constatons aussi que le *mghani* repère les refrains à la première lecture et les chante d'une manière particulière. L'affirmation de King'ei et Kemoli nous apparaît donc compréhensible de la sorte. Mais elle est en elle-même imprécise, non-démontrée et relevant peut être du même préjugé général que cette poésie swahilie, dont le lexique terminologique a tant emprunté à l'arabe, devrait

aussi nécessairement être influencée dans ses mètres ou ses modes de récitations par la poésie arabe. Dans le cas des mètres nous avons la certitude que ce n'est pas le cas. Dans le cas de la récitation dont nous avons été les témoins nous ne le savons pas. Il s'agirait d'un autre travail de comparaison qui ne mettrait pas en relation les différents systèmes métriques mais les échelles musicales utilisées dans le cas de la récitation de la poésie arabe et de la poésie d'expression swahilie. Nous retenons simplement qu'il n'est pas possible de poser l'arabité *a priori* d'un mode de cantillation et sans démonstration rigoureuse de nature comparative. Cette hypothèse d'arabité s'est déjà révélée fausse quant aux mètres des poésies classiques d'expression swahilie et aux structures linguistiques du *kiswahili.*

L'influence arabe ou persane porte sur un autre domaine et à un autre niveau d'analyse. Nous avons vu que des termes saillants de la terminologie poétique en *kiswahili* comme « métrique » *arudhi,* « strophe » *ubeti* ou *«* poésie » *ushairi* sont des emprunts à l'arabe ou au persan. L'emprunt du nominal qui signifie « strophe » soit *ubeti* en *kiswahili* est cependant ambigu car il reprend la logique « d'unité de base de la métrique » mais pas le même niveau hiérarchique dans la structure d'un poème. Les noms *bayt* en arabe et *beit* en persan désignent en effet le « vers » et non la strophe qui est une unité métrique proprement swahilie. Nous avons vu que la racine sémitique *bayt* a pour sens concret « demeure » en tant que plus petite unité d'habitation ou « famille » en tant que plus petite unité de parentèle au sein d'un clan ou d'une tribu (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, Tome 1 : 1174). Dans la classification des genres de poésies d'expression swahilie, King'ei et Kemoli utilisent le paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti.* Ce nombre, donné sous sa forme arabe et swahilie, entre dans la composition du nom des genres-mêmes :

« *Tunaweza kuainisha aina za mashairi kwa mujibu wa idadi ya mishororo katika kila ubeti.*

Aina tutakazojadili ni hizi zifuatazo :

Nous pouvons regrouper les sortes de poésies en fonction du nombre de vers par strophe.

Les sortes dont nous parlerons sont les suivantes :

- *Tathmina* [étymologie arabe ; un vers par strophe/*ubeti* NDT]
- *Tahtnia (Tathnitha)* [étymologie arabe ; deux vers par strophe/*ubeti* NDT synonyme *bantu :* UWILI[133] et arabo-*bantu* TAWILI]
- *Tathlitha* [étymologie arabe ; trois vers par strophe/*ubeti* NDT synonymes *bantu :* UTATU[134] ; WIMBO]
- *Tarbia* [étymologie arabe ; quatre vers par strophe/*ubeti* NDT synonymes *bantu :* UNNE[135] ; SHAIRI]
- *Takhmisa* [étymologie arabe ; cinq vers par strophe/*ubeti* NDT synonyme *bantu :* UTANO[136]]
- *Tasdisa (Tashlita)* [étymologie arabe ; six vers par strophe/*ubeti* NDT synonyme arabo-*bantu :* USITA[137]]
- *Ukumi*[138] [étymologie *bantu* ; dix vers par strophe/*ubeti* NDT] »

(KING'EI, K. *et al,* 2001 *:* 16)

Une présence si massive des termes d'origine arabe dans le lexique terminologique pourrait nous faire croire que les mètres eux-mêmes sont empruntés à l'arabe. Mais l'influence arabe ou persane sur la poésie classique (et moderne) d'expression swahilie se limite à sa portée méta-linguistique. Les structures de la langue poétique, les mètres sont distinctivement africains tandis que les mots qui les décrivent peuvent avoir été emprunté à l'arabe directement ou par l'intermédiaire du persan. Cette influence correspond à des éléments terminologiques qui parlent du langage poétique lui-même et permettent de l'analyser. Elle ne monopolise pas l'ensemble du lexique terminologique de la métrique classique swahilie. Nous avons vu que le genre (ou mètre) se dit *bahari* (étymologie arabo-persane sans équivalent *bantu*) et les courants au sein d'un genre *mikondo* (étymologie *bantu* sans équivalent arabo-

persan). Aussi avons vu que les termes techniques arabes qui ont rapport au nombre de vers par strophe/*ubeti* ont parfois leurs synonymes *bantu* correspondant. Mais aussi des termes techniques n'ont pas d'équivalent en arabe ou en persan et ont une étymologie *bantu.* C'est le cas du nom de certains genres comme le genre UTENZI (ou UTENDI) et aussi de termes descriptifs d'éléments de la métrique comme *kipande,* littéralement « le morceau » pour désigner les parties de vers ou les hémistiches. La notion abstraite de modèle ou *ruwaza* est également fondée sur une étymologie *bantu.* Certains mots d'origine arabo-persane décrivent donc les mètres swahilis classiques qui, dans leurs principes-mêmes sont swahilis et différent des mètres arabo-persans.

Les deux principes fondamentaux et distinctifs de la métrique des compositions classiques d'expression swahili, le *principe des rimes (vina)* et le *principe de la mesure (mizani)* se disent avec des mots d'origine arabo-persane. Si le nominal swahili *mizani* qui désigne le décompte syllabique et les unités de mesures syllabiques qui le sous-tendent est d'une étymologie commune à l'arabe et au hindi *mizân* (SACLEUX, C., 1939 : 556), le nominal *kina* (pl. *vina*) est d'une remarquable ambiguïté entre l'étymologie arabe et *bantu*. Dans son étymologie arabe, le nominal *kina* désigne la rime syllabique (SACLEUX, C., 1939 : 556). Mais dans son étymologie *bantu* le nominal désigne une « eau profonde » et par extension « la profondeur de l'eau » (SACLEUX, C., 1939 : 556). Cette co-variation sémantique entre métrique et domaine aquatique, se retrouve de manière singulière dans le nom swahili d'origine arabo-persane qui désigne à la fois le genre ou l'océan, la mer, *bahari.* Une phrase comme « *bahari ina kina »* peut se traduire par « le genre a une rime » ou « la mer est profonde ». Etonnante convergence entre ce principe fondamental des mètres classiques d'expression swahilie qu'est le *principe des rimes (vina)* et la profondeur *(kina)* variable de la mer. La poésie classique swahilie est de même africaine en profondeur, de par ses principes fondamentaux, et (souvent) arabo-persane à la surface, dans ses descriptions métalinguistiques. En profondeur, l'application des principes différencie absolument une métrique indépendante, africaine. Il n'y a pas de courants génériques définis par le décompte syllabique et le nombre des parties

par vers ou de motifs d'orientation des chaînes de rimes dans la poésie arabo-persane classique.

L'influence arabe ou persane se retrouve aussi dans le lexique employé dans les vers. Il s'agit d'une tendance volontaire à la septentrionalisation du lexique que rend bien cette strophe/*ubeti* tiré de l'*Utenzi wa Omari bin Ghuweini* :

« *Haya mambo ya kutunga,*	Les questions de composition,
Shariti uwe malenga	Tu dois être un maître de poésie,
Au maneno ya Manga,	Ou les mots du Nord ,
Uyajue udhuiha	Que tu les connaisses clairement »

(ABEDI, K., A., 1954 : 30)

En définitive, les mètres de la poésie classique d'expression swahilie sont indépendants dans leurs structures métriques des mètres classiques arabe ou persan. Il ne connaissent pas les pieds polysyllabiques de la métrique arabo-persane et sont délimités par deux principes autonomes, le *principe des rimes (vina)* et le *principe de la mesure (mizani)*. L'application conjointe de ces deux principes fonde le caractère distinctif de la poésie d'expression swahilie qui est dotée de ses propres mètres. C'est dans le domaine lexical, et non pas métrique, que l'influence arabo-persane est majeure. Il en va ainsi de manière générale dans la langue swahilie qui emprunte – en premier lieu son nom – entre 30 et 50% de son vocabulaire selon les domaines à l'arabe ou au persan. Mais dans le cas de la poésie l'influence est plus importante. Elle se ressent dans le domaine métalinguistique de la terminologie technique de la description des différents mètres ou dans les noms des différents genres. Et aussi, il y a une volonté de la part des poètes – *qu'ils soient musulmans ou non* – de prendre comme référence le Nord, la Mecque, et plus particulièrement de privilégier les mots d'origine arabe ou persane qui sont considérés comme attenants au registre supérieur de la langue et à la langue poétique. C'est de cette manière que la poésie classique d'expression swahilie est à la fois africaine et arabo-persane. Africaine dans ses mètres, africaine et arabo-persane dans son lexique. Nous verrons

que ce tropisme septentrional inclut également le privilège accordé aux formes linguistiques non-standard des dialectes du *Nord* du *kiswahili.* L'erreur était facile à commettre d'attribuer une origine moyen-orientale à cette forme d'art poétique africaine qu'est la poésie d'expression swahilie qui se décrit souvent dans des mots d'origine arabo-persane. L'erreur avait aussi été commise en linguistique où de premières impressions sur la langue swahilie y avaient vu (et continuent actuellement d'y voir) une sorte de « créole à base lexicale arabe ». Ce pour la même raison qui est la saillance et la fréquence élevée des mots d'origine arabo-persane dans le lexique swahili qui fait croire que la langue doit être elle-même apparentée à l'arabe. Elle a été corrigée en 1985 par Derek Nurse et Thomas Spear (NURSE, D. *et al,* 1985) qui ont démontré que le *kiswahili* était une langue strictement *bantu* quant à ses structures linguistiques. Pour les auteurs, « *The arabic material is a recent graft onto an old bantu tree* » (NURSE, D. *et al,* 1985 : 6), « le matériel arabe est un greffon récent sur un vieil arbre *bantu* ». Cette certitude n'était pas encore bien acquise dans le domaine de la métrique formelle des compositions classiques d'expression swahilie. Nous espérons que notre description formelle des mètres classiques d'expression swahilie UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI en a démontré l'africanité.

3. Les mers et leurs courants, « *bahari na mikondo yake* » : les autres genres classiques d'expression swahilie

La description analytique des genres classiques UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI nous a permis d'observer deux jeux de principes à l'œuvre dans la structure métrique des compositions d'expression swahilie. Le premier jeu, celui des principes fondamentaux qui sont à la source de l'existence des différents mètres est composé du *principe des rimes (vina)* [ci-après P.R.] et du *principe de la mesure (mizani)* [ci-après P.M.]. Le deuxième jeu apparaîtrait comme dérivé de l'application du premier : il s'agit du *principe des vers (mishororo)* [ci-après P.V.] et du *principe des parties (vipande)* [ci-après P.P.]. Un mètre donné se caractériserait donc par le nombre et l'orientation des chaînes de rimes [P.R.], le décompte syllabique des parties de vers [P.M.], le nombre de vers par strophe/*ubeti* [P.V.] et le nombre de parties par vers [P.P.]. Notre conception progressant de manière empirique, nous allons continuer de raffiner cette définition des

principes en la confrontant aux données d'expérience que sont les vers d'autres genres classiques d'expression swahilie. Les outils analytiques ainsi définis seront ensuite appliqués à la description de l'œuvre poétique de Mathias E. Mnyampala et à ses processus créatifs qui procèdent *ex materia* – c'est à dire sur la base des principes métriques des œuvres pré-existantes – qu'il adapte et transforme le cas échéant. Il n'y a pas une liste fermée du nombre de genre poétiques du fait des variations entre les définitions métriques et les typologies des différents auteurs et du fait de la créativité des poètes. Le P.M. et le P.P. qui définissent des courants syllabiques dans les genres semblent également laissés dans leur application à la discrétion des poètes :

« Hakuna anayejua kwa uhakika, ni bahari namna ngapi walizozitumia Waswahili ; Zaidi ya haya, katika kila bahari, mtungaji ana uhuru wa kuunda mikondo yake mwenyewe, na sidhani kama inayumkinika kukusanya mifano ya mikondo yote iliyotungiwa, kwa hivyo idadi yake haijulikani.Basi ni vigumu kuweza kuandika sheria za kutunga tungo za Kiswahili kwa ukamilifu. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 44)

« Personne ne sait avec certitude, combien de genres ont été utilisés par **les Swahilis** [c'est moi qui souligne NDT] ; De plus, dans chaque genre, le compositeur a la **liberté** [c'est moi qui souligne NDT] de fonder ses courants lui-même, et je ne suppose pas qu'il soit possible de rassembler tous les courants qui ont été composés, par conséquent leur nombre n'est pas connu. Bref, il est difficile de pouvoir écrire les lois de la composition des poèmes swahilis de manière exhaustive. »

Le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964) a isolé les deux genres les plus connus : UTENZI et SHAIRI (ABEDI, K., A., 1954) et il est le premier, swahilophone et non pas Swahili, a avoir écrit un traité de métrique. Le premier traité de métrique des œuvres d'expression swahilie est rédigé par un Africain swahilophone du continent originaire de la région du lac Tanganyika. Né à Ujiji (actuelle Tanzanie) en 1924, le Cheikh Kaluta Amri Abedi, poète renommé d'expression swahilie et futur ministre de la culture tanzanien aurait même, selon la biographie rédigée par son fils le Cheikh Bakri Kaluta Abedi, un récit généalogique difficile à l'égard de la rive alors tanganyikaise (et actuellement tanzanienne) du lac Tanganyika. Son père, nommé Abedi bin Kaluta, est né à l'Est du Congo dans le village de Karamba, sur le rivage congolais du lac Tanganyika. Il atteint

pour la première fois la ville d'Ujiji, de l'autre côté du lac, par la force en raison de son enlèvement par des inconnus alors qu'il était encore un enfant. Il aurait alors passé son temps près du lac les yeux rivés sur l'horizon qui lui cachait le rivage congolais dont il avait été arraché et dont il conservait la nostalgie :

« Baba yake Amri, Abedi bin Kaluta, [...] *Akiwa bado kijana wa miaka kama kumi hivi* [...] *akiwa yu shambani akila mahindi, alitekwa na watu wasiojulikana na kumleta hadi Ujiji. Yalikuwa maisha ya huzuni na maumivu kutokana na kutengana ghafla na wazazi wake. Kila mara kijana Abedi alipenda kukaa kando kando ya ziwa Tanganyika, ziwa refu la maji baridi duniani, akitafakari juu ya kilichokuwa kinaendelea upande wa pili wa ziwa. »* (ABEDI, B., K., 2010 : pp 1-2)

« Le père d'Amri, Abedi bin Kaluta, [...] Tandis qu'il était encore un enfant de dix ans environ [...] Alors qu'il était dans les champs et mangeait du maïs, fut enlevé par des inconnus qui le menèrent à Ujiji. C'était une vie de tristesse et de souffrances du fait de sa séparation brutale d'avec ses parents. Toujours le jeune Abedi aimait rester sur les bords du lac Tanganyika, le plus long lac du monde, à penser à ce qui était en train de continuer de l'autre côté du lac. »

Nous pouvons interpréter ce récit de multiples manières tout en rappelant qu'il s'agit d'une biographie et non d'une œuvre de fiction. Ujiji était une ville de transit des esclaves arrachés au Congo de l'autre côté du lac en direction de la côte de l'océan indien et de Zanzibar par la longue route caravanière. L'histoire personnelle attribuée par son petit-fils Bakri au père de Cheikh Kaluta Amri Abedi fait manifestement écho à cette dimension historique de la ville qui n'était certainement plus d'actualité dans les années 1930, à l'époque supposée de l'enlèvement. Sur le plan de la métrique et des genres poétiques d'expression swahili, le premier essayiste est un Tanzanien issu d'une famille de la région des grands lacs et dont le père avait les yeux tournés vers l'Est du Congo, prisonnier d'Ujiji (actuelle Tanzanie). Par son identité, Cheikh Kaluta Amri Abedi ne pourrait pas être inclus dans le projet patrimonialiste d'Ibrahim Noor Shariff qui veut restituer la propriété de la poésie d'expression swahilie aux Swahilis. Le projet de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988) prend par ailleurs les Swahilis et leur tradition poétique comme référence et comme étalon de la poésie d'expression swahilie. Le Cheikh Kaluta Amri

Abedi, et son premier traité, y font l'objet d'une critique respectueuse mais longue et détaillée (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62). Pour Shariff, Cheikh Amri qui n'est pas originaire de la côte (et dont l'identité s'oppose à celle de la côte d'une certaine manière liée à l'histoire de la traite des esclaves en provenance du continent) écrit sur un sujet qu'il ignore. C'est pour cette raison qu'il n'isole que deux genres et commet des erreurs que Shariff expose et corrige. Comme le Cheikh Ahmed Nabahany (*Cf* Utangulizi *in* CHIRAGHDIN, S., 1987) et Bibi Zeina Mahmud Fadhil, tous deux originaires de Lamu (Kenya), Shariff isole treize genres de poésies swahilies.

La liste de ces genres conçus comme traditionnels et relevant en premier lieu du patrimoine des Swahilis de la côte est la suivante :

1. WIMBO[139]

2. SHAIRI[140]

3. ZIVINDO

4. UTENZI, UTENDI

5. UTUMBUIZO

6. HAMZIYA

7. DURA MANDHUMA/INKISHAFI

8. UKAWAFI OU KAWAFI

9. WAJIWAJI

10. TIYANI FATIHA

11. WAWE

12. KIMAI

13. SAMA, MAHADHI, SAUTI

(SHARIFF, I., N., 1988 : 45).

L’absence du genre NGONJERA, créé par Mathias E. Mnyampala à la fin des années 1960 et qu’Ibrahim Noor Shariff ne peut ignorer. Ou l’absence d’une catégorie recensant les compositions en vers libres (MASHAIRI HURU), elles aussi d’une introduction antérieure à la date de publication de son traité, c'est-à-dire 1988, montrent avec netteté qu’il est question ici, non seulement des poésies des Swahilis – donc de l’aire culturelle swahilie *stricto sensu* – mais aussi des poésies reconnues comme telles par une sorte de consensus des savants Swahilis ou encore les traditions des Swahilis. Il n’est pas question d’innovation ici. Le fait que le genre *(bahari)* soit défini par la tradition *(mila)* dispense d’une définition objective en termes de principes et de paramètres. Il y a donc une forme d’arbitraire du genre liée à sa définition ethno-traditionnelle :

« Bahari ni kumbo moja la tungo ambalo huweza kuwa na mikondo tafauti ndani yake. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 44)

« Le genre est un rassemblement de compositions qui peut avoir des courants différents en son sein. »

Le livre ne définit par les principes, si ce n’est la pratique et les dénominations traditionnelles de la côte, qui président à ce « rassemblement » *(kumbo)* de compositions en un genre distinct. Au contraire de la définition des courants syllabiques qui eux dépendent du libre arbitre des poètes et sont caractérisés par le décompte du nombre de syllabes par partie de vers [P.M.] et le nombre de parties par vers [P.P.] :

« Mikondo ni aina tafauti ya tungo katika bahari moja. Tafauti ya mikondo huwa ni tafauti ya hisabu za mizani. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 44)

« Les courants sont les différentes sortes de compositions au sein d’un genre. La différence des courants est une différence de décomptes des mesures. »

La position ethno-traditionnaliste de Shariff quant à la typologie des genres de poésies d’expression swahilie (pour lui des poésies swahilies) n’est pas la seule et nous pourrions rajouter des noms à cette liste des genres.

Nous avons vu la classification basée sur le nombre de vers *(mishororo)* par strophe/*ubeti* de King'ei et Kemoli qui introduit les 15 noms de genres supplémentaires suivants :

- TATHMINA [un vers par strophe/*ubeti*]
- TAHTNIA (TATHNITHA) – UWILI - TAWILI [deux vers par strophe/*ubeti*]
- TATHLITHA – UTATU - WIMBO [trois vers par strophe/*ubeti*]
- TARBIA - UNNE - SHAIRI [quatre vers par strophe/*ubeti*]
- TAKHMISA – UTANO [cinq vers par strophe/*ubeti*]
- TASDISA (TASHLITA) – USITA [six vers par strophe/*ubeti*]
- UKUMI [dix vers par strophe/*ubeti*]

(d'après KING'EI, K. *et al,* 2001 *:* 16)

Les genres WIMBO et SHAIRI sont partagés entre les listes de Shariff et de King'ei et Kemoli mais dans le cas d'un genre comme SHAIRI les définitions différentes de ces auteurs ne se recoupent pas quant aux résultats classificatoires. Chez Shariff en effet le genre SHAIRI à une strophe/*ubeti* faite de quatre vers ou plus et ce genre pourrait donc aussi rentrer sous d'autres libellés de King'ei et Kemoli qui l'ignorent apparemment. Aussi, notre démarche ne vise pas le recensement complet et parfait des différents genres de la métrique mais la compréhension du fonctionnement et de l'identité des principes métriques. La redondance, l'abondance, la contradiction dans l'information disponible nous intéresse toujours car notre définition empirique est guidée par les textes. Mathias E. Mnyampala ne compose d'ailleurs pas dans tous les genres mais essentiellement dans le genre UTENZI et SHAIRI et leurs transformations que nous voulons décrire.

L'enquête de Mugyabuso Mulokozi et T.S.Y. Sengo de 1995 sur la poésie d'expression swahilie a posé directement la question aux poètes tanzaniens et kenyans du nombre et de l'identité des genres. Ils sont arrivés à une liste de 30 éléments dont les 18 suivants qui n'apparaissent ni chez Shariff ni chez King'ei et Kemoli :

- MIZANI 12 qui compte les syllabes[141]
- MTIRIRIKO qui s'avère être un type de genre SHAIRI utilisé par Mnyampala
    - (*Cf* « Le MTIRIRIKO « flux » : un nouveau type de composition au sein du genre SHAIRI » *in* ROY, M. 2013b ou 2014, Vol.2)
- KIKWAMBA
- MSHAZARI
- MAGHANI ou les chants du *mghani,* le chanteur professionnel de poèmes
- KASIDA
- MIZANI 6 qui compte les syllabes
- MCHANGANYIKO ou le « mélange »
- NGONJERA qui est un genre inventé par Mathias E. Mnyampala
    - (*Cf* « Le genre NGONJERA » *in* ROY, M. 2013b ou 2014, Vol.2)
- GUNI ou « mauvais » qui recense les poèmes fautifs quant au décompte syllabique requis par un mètre [P.M.], peut-on considérer ceci comme un genre poétique ?
- MALUMBANO ou « palabres » que reconstitue Mnyampala
    - (*Cf* « Le genre SHAIRI » *in* ROY, M. 2013b ou 2014, Vol.2)
- MKUFU
- KWAYA

- UNANE compositions de huit vers par strophe/*ubeti* qui ont échappé à King'ei et Kemoli
- KIDATO ou « entaille » qui est un type au sein du genre SHAIRI décrit par Mathias E. Mnyampala
    - (*Cf* « Les *Mashairi ya Vidato* » *in* ROY, M. 2013b ou 2014, Vol.2)
- MAJIGAMBO
- KIBWAGIZO
- MSISITIZO ou « insistance », nouveau genre dérivé du genre SHAIRI et inventé par Mathias E. Mnyampala
    - (*Cf* « Le nouveau genre MSISITIZO » *in* ROY, M. 2013b ou 2014, Vol.2)

(d'après MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 83)

Les auteurs ont donné une liste non-triée des genres. Mais il ressort que les genres inventés par Mathias E. Mnyampala sont connus des poètes et que leurs noms apparaissent paradoxalement en dehors des traités de métriques. Si nous faisons la somme des noms de genres différents nous arrivons au nombre de 36 ! Il y a certainement des recouvrements et des problèmes de classification. Un type au sein d'un genre peut apparaître comme un genre et *vice versa* en fonction des auteurs, de même que les dénominations en nombre de vers par strophe/*ubeti* ne sont pas toujours distinctives. Mais il s'agit aussi d'une question de définition des auteurs, de créativité des poètes et l'espace de notre thèse ne peut prétendre réaliser une clarification rigoureuse à ce sujet. Nous voyons bien qu'une telle discordance au départ préjuge d'une difficile atteinte de la cohérence et de l'homogénéité à l'arrivée, à moins d'adopter une attitude normative. Ce n'est pas notre démarche ici qui est de comprendre et de décrire le fonctionnement interne de la métrique des compositions d'expression swahilie en en identifiant les principaux principes, paramètres et la structure hiérarchique de ces principes. Nous allons donc poursuivre notre exploration empirique des genres en vue d'affiner nos outils d'analyse des mètres.

a. Le genre WIMBO

De manière générale, le nominal *wimbo* (pl. *nyimbo*) désigne des chansons. Il est construit sur la racine verbale -IMB- qui, dans le verbe *kuimba,* signifie « chanter ». *Wimbo* est aussi le nom particulier d'un genre qui est pourvu, contrairement aux chansons, d'une définition métrique rigoureuse :

« *Kitu kinachopambanua bahari au kumbo la nyimbo kutokana na bahari nyingine ni idadi ya mishororo mitatu katika kila ubeti wake.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« Une chose qui différencie le genre ou le regroupement des *nyimbo* des autres genres est le nombre de trois vers dans chacune de ses strophes. »

Cette définition, claire, indique que le genre WIMBO est défini par un paramètre, celui du nombre de vers par strophe/*ubeti* qui a trait au *principe des vers (mishororo)* [P.V.]. Dans le cas du genre WIMBO ce paramètre est donc fixé exactement à TROIS vers par strophe/*ubeti* selon Shariff qui rejoint King'ei et Kemoli sur ce point qui définissent avec des synonymes et par le même paramètre un genre TATHLITHA – UTATU – WIMBO (KING'EI, K. *et al,* 2001 *:* 16). Cette définition nous pose deux questions. Le P.V. est parfois définitoire des genres comme c'est le cas ici et parfois non-définitoire. Le paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* associé au P.V. est par exemple variable selon les auteurs dans le genre UTENZI (ou UTENDI) ou il est le même pour des genres différents. Il nous faut mieux comprendre les raisons de ces variations entre genres et dans le genre WIMBO-même car un autre auteur, K.W. Wamitila, considère que le nombre de vers par strophe/*ubeti* dans le genre WIMBO est de TROIS ou QUATRE (WAMITILA, K., W., 2006 : 158). Le P.V. est un point de contradiction dans la définition des genres. La deuxième question est liée à la première et en constitue peut-être la voie de réglement : en quoi le P.V., s'il dépend de l'action conjointe du *principe des rimes (vina)* [P.R.] et du *principe de la mesure (mizani)* [P.M.], est-il discriminant des genres entre eux ? Cette question devra prendre en compte un genre marginal, le genre UTUMBUIZO, où le P.M. est suspendu, pour bien comprendre l'articulation entre P.V. et P.R.

Pour le moment, nous nous attacherons à l'observation d'une caractéristique qui se manifeste plus clairement dans le genre WIMBO. A savoir l'existence de courants syllabiques définis par l'application conjointe du P.M. et du P.R. :

« […] *bahari ya wimbo ndiyo iliyozaa kwa wingi mikondo au namna tofauti, kwa mujibu wa hisabu za mizani au vina.* » (SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« ... le genre WIMBO est celui qui donne naissance à une multitude de courants ou sortes différentes en fonction du décompte des mesures ou des rimes. »

Les chaînes de rimes qui expriment le P.R. découpent les vers en des parties dont le nombre et le décompte syllabique [P.M.] caractérisent des courants au sein du même genre WIMBO. Cette variabilité qui est autorisée dans le genre WIMBO est plus importante que dans les autres genres. Sur les trois vers (selon Shariff, King'ei et Kemoli) que compte la strophe/*ubeti,* il pourra y avoir jusqu'à *quatre chaînes de rimes distinctes* qui les divisent. Et ces chaînes pourront passer par des emplacements variables d'un vers à l'autre, ce qui définira des décomptes syllabiques des parties variables d'un vers à l'autre et autant de combinaisons possibles dans le nombre de courants syllabiques possible. Cette liberté de l'orientation et du nombre des chaînes de rimes [P.R.] conduit à la fragmentation des vers en une mosaïque parfaitement inconnue de la métrique arabe ou persane classique. Il s'agit aussi d'une liberté inconnue de la part des compositions en vers libres. Ici les contraintes de la métrique ne sont pas un carcan fermé à l'innovation mais la source d'un nombre indéfini de courants :

« [...] *hapana shaka kuwa mtungaji mwenye busara ataona kuwa upo uhuru mwingi katika kutunga kwa vina na mizani. »*(SHARIFF, I., N., 1988 : 48)

« [...] il n'y a pas de doute que le compositeur doté de sagesse verra qu'il y a beaucoup de liberté dans la composition en rimes et en mesures. »

C'est bien le même chemin créatif que va suivre Mathias E. Mnyampala qui augmentera cependant le degré de liberté en transformant les principes et les paramètres, mais sans jamais les abandonner.

Nous donnons les formes modélisées des onze exemples données par Shariff (SHARIFF, I., N., 1988: pp 45-49) qui nous montrent la grande variabilité du genre tout en gardant en mémoire l'idée que cette liste est ouverte à la création d'autres courants syllabiques. La variabilité du genre est aussi la raison qui conduit à le définir par le P.V., c'est à dire par le nombre de trois (ou quatre) vers par strophe/*ubeti.* Bien que le P.V. ne soit pas très distinctif, il s'avère être le seul point commun qui relie les compositions de genre WIMBO entre-elles, si ce n'est la commune prolifération des courants.

Courants (*mikondo*) du genre WIMBO

Courants du genre WIMBO à deux chaînes de rimes

Courants du genre WIMBO à deux parties de décomptes syllabiques constants d'un vers à l'autre

Dans ces courants du genre WIMBO, les deux chaînes de rimes ont une orientation constante dans tous les vers de la strophe/*ubeti* où elles décrivent un motif en « double barre verticale ». Passant par des syllabes de même emplacement d'un vers à l'autre, les chaînes de rimes définissent des parties de décomptes syllabiques constants. Les parties de vers peuvent avoir des décomptes syllabiques égaux et en ce cas constituer des hémistiches dans le vers. C'est le cas de cette strophe/*ubeti* où les trois vers sont également divisés en des hémistiches hexasyllabiques :

« Huba na mapendi *yamezoningiya*

Hamu huitundi *hata saa moya*

Toba wangu kandi *huwat'i udhiya »*

Cet extrait d'une composition de Zena écrite à Mombasa en 1966 (SHARIFF, I., N., 1988 : 46) est écrite dans un dialecte du Nord du *kiswahili* qui diffère sur quelques points linguistiques du *kiswahili sanifu* (standard). Nous pourrions la traduire ainsi :

« La passion et l'amour comme ils m'ont pénétrée

le désir tu n'en prends pas soin même pas une heure

Mon regret est un trésor tu ne fais pas cesser la difficulté »

Nous avons vu que les formes non-standard du Nord constituaient une référence et un registre de langue élevé pour les poètes qui composent en suivant les principes métriques des rimes (*vina*) [P.R.] et de la mesure (*mizani*) [P.M.]. Ce quelle que soit l'origine géographique des poètes, c'est à dire qu'ils soient issus de la côte ou du continent, d'une zone dialectale du Nord ou du Sud du *kiswahili.* Dans cette strophe/*ubeti*, toutes les variations dialectales qui suivent relèvent de la phonologie et de la syntaxe des dialectes du Nord du *kiswahili* que nous allons présenter en contexte en raison de son attrait littéraire pour les poètes d'expression swahilie (*Cf* ROY, M., 2013a pour une description plus détaillée). Nous utilisons la notation API.

Le phonème /nɗ/ remplace le phonème /nz/ du kiswahili standard. Ainsi, les formes relevées dans la strophe/*ubeti* « mapen*d*i », « huitun*d*i » et « kan*d*i » correspondent respectivement aux formes standard « mapenzi », « amour » ; « huitunzi », « tu n'en prends pas soin » et « kanzi », « trésor ».

La séparation entre les voyelles /i/ et /a/ est médiée par une semi-voyelle /y/, contrairement au standard qui marque très peu de graduation dans la transition. Nous lisons « yamezoningiya » et « udhiya » qui correspondent réciproquement, avec d'autres transformations, au standard « yalivyoniingia » « de la façon dont il m'a pénétré(e) » et « udhia », « difficulté ».

Le phonème /ɟ/ du standard est remplacé par /y/ dans l'adjectif « moya », « une » qui s'écrirait « moja » en *kiswahili sanifu*.

Le *t* écrit en italique correspond à un phonème /ṭ/ spécifique des dialectes du Nord. Deux cas de figures sont possibles, soit le mot, comme « Ṭoba » appartient au stock lexical des dialectes du Nord et dans ce cas le standard, oublieux de la prononciation locale, notera un phonème /t/ avec une orthographe commune « toba ». Soit /ṭ/ des dialectes du Nord correspond à la permutation systématique systématique avec /ch/ des dialectes du Sud, et du standard qui leur doit beaucoup. C'est la cas de la forme verbale « huwaṭ'i » qui correspond en standard à « huachi », « tu ne laisses pas ».

La forme dialectale « huwaṭ′i » écrit la racine verbale « -waṭ′- », « laisser », là où le standard écrit « -ach- ». La notation d'une semi-voyelle « w » et d'une aspiration « ʻ » sont propres à cette racine seule dans les dialectes du Nord et n'entrent pas dans des correspondances régulières entre standard et dialectes du Nord du *kiswahili*.

De même la forme dialectale« yamezoningiya » écrit la racine verbale « -ngiya », « entrer » là où le standard écrit « -ingia » sans que ce rajout d'un /i/ en initiale de racine suive une règle de correspondance régulière.

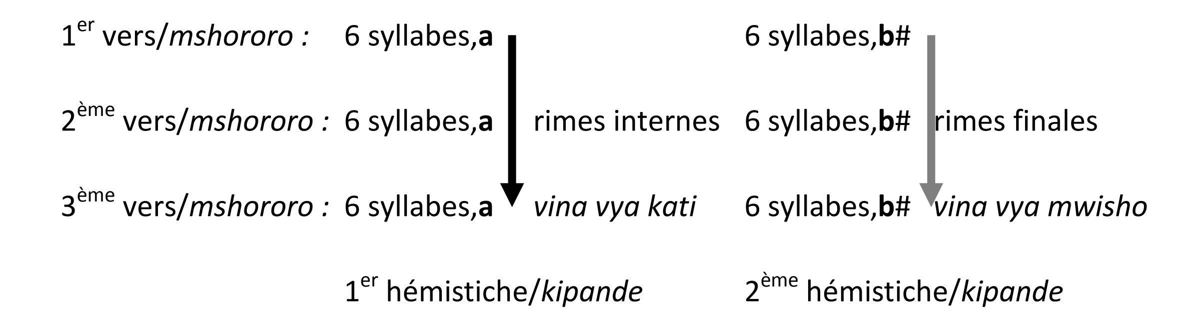
La paire de classe 7/8 qui a des préfixes KI/VI en standard présente une correspondance régulière dans ses préfixes dans les dialectes du Nord du *kiswahili* sous la forme KI/ZI. Ainsi des « choses » ne se disent pas « vitu » mais « zitu ». Il en va de même de l'affixe relatif « vyo » qui existe sous la forme « -zo- » dans ces dialectes. Cet affixe peut avoir une nuance de manière comme pour le standard. C'est le cas ici dans « yamezoningiya » qui s'écrirait « yalivyoniingia » pour un sens approchant « la façon dont il (l'amour) est entré en moi », tout en notant que l'aspect résultatif standard -me- n'admet pas d'affixe relatif et doit être remplacé par le marqueur du passé -li.

Sur le plan de l'analyse métrique à présent, la strophe/*ubeti* est faite de trois vers également divisés en deux hémistiches hexasyllabiques. Ce du fait de l'action de deux chaînes de rimes, l'une interne au vers et de valeur /ndi/, l'autre en finale de vers et de valeur /ya/. Ce courant se représente ainsi de manière générale :

Formule compacte :

WIMBO 3*(p=2|6,a-6,b#)

Modèle graphique



Une autre possibilité de découpage syllabique est le passage à des hémistiches octosyllabiques que nous trouvons dans la strophe/*ubeti* suivante de genre WIMBO :

« Sinione ninyemee	*nami nayuwa kusema*
Ito hangalia dee	*sitii changu kilima*
Ikiwa mai yayee	*kwa karibu yatafuma »*

Zena, Mombasa, 1976 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« Ne me crois pas silencieuse	car je sais parler
Regarde avec tes yeux eh !	Je n'invente rien[142]
Lorsque l'eau est pleine	bientôt elle débordera »

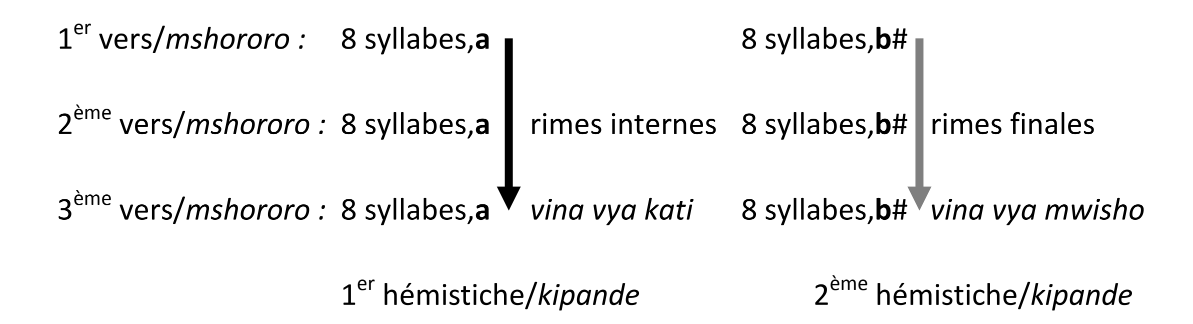
Le *kiswahili* de cet exemple n'est pas standard. La typographie particulière à des lettres comme *t* et *d* montre, comme c'est le cas dans les dialectes du Nord du kiswahili (principalement les dialectes kenyans et somaliens), que ces sons peuvent avoir des prononciations différentes du standard. Notons quelques autres différences dialectales propre aux dialectes du Nord du *kiswahili*. Ainsi le résultatif -me- du standard *nimenyamaa* « je me suis tue » est remplacé par un suffixe en -e de ce même aspect. Par un mouvement de rétro-harmonisation vocalique -nyamaa devient -nyamee puis -nyemee dans ninyemee « je me suis tue » dans le premier vers. Il n'y a là ni tendance à l'archaïsme de la langue poétique, ni licence poétique, mais bien l'expression de la grammaire courante d'un dialecte actuel de la zone Nord[143] du *kiswahili*. La suppression du phonème /j/ dans le préfixe de la classe 5 : standard ji- exemple : jicho « un œil », dialecte du Nord : i- exemple i*to* « un œil » est aussi une variante dialectale septentrionale comme le remplacement déjà noté dans l'exemple précédent du son /ch/ du standard par le son /ṭ/ que l'auteur note '*t*' en utilisant l'italique dans sa transcription. Enfin le phonème du standard /ɟ/ est dans les racines nominales absent : on remarque 'mai' « l'eau' pour le standard 'maji' ; ou remplacé par un glide noté 'y' dans 'nayuwa' « je sais » pour le standard « ninajua ».

Sur le plan de l'analyse métrique, la strophe/*ubeti* peut se représenter ainsi :

Formule compacte :

WIMBO 3*(p=2|8,a-8,b#)

Modèle graphique



Dans les deux cas (hémistiches hexasyllabiques ou octosyllabiques), le *principe des rimes (vina)* ou P.R. est exprimé par deux chaînes de rimes d'orientation constante en double barre verticale. La chaîne de *rimes a* passe par l'intérieur et ici le milieu du vers, ce sont des rimes internes *(vina vya kati)* ou rimes médianes *(vina vya katikati).* La chaîne de *rimes b* passe par les syllabes finales des vers et il s'agit d'une chaîne de rimes finales *(vina vya mwisho).* Nous constatons qu'à la différence du nombre de vers par strophe/*ubeti* près – TROIS ici dans le genre WIMBO et QUATRE au moins dans le genre SHAIRI – il s'agit exactement des deux mêmes chaînes de rimes que dans le genre SHAIRI (*Cf* Principe des rimes (vina) : rimes internes (vina vya kati), rimes médianes (vina vya katikati) et rimes finales (vina vya mwisho)). Si le P.R. s'exprime de la même façon dans les deux genres WIMBO et SHAIRI il faut donc nécessairement que le P.V., c'est à dire le nombre de vers par strophe/*ubeti,* les différencie. La description de Wamitila qui évoque des compositions de genre WIMBO à quatre vers nous semble erronée, à moins qu'il ne s'agisse à nouveau d'une confusion entre l'ordre oral et l'ordre graphique. Il n'y a pas d'exemple dans le dictionnaire qui définit le genre WIMBO comme suit : « *mishororo mitatu kila ubeti lakini inawezekana pia ukawa na muundo wa kitarbia* » (WAMITILA, K., W., 2006 : 156) ; « trois vers par strophe mais il se peut également qu'elle ait une structure de type *tarbia* [à quatre vers par strophe/*ubeti* NDT] ». Dans les deux courants syllabiques du genre WIMBO que nous venons de voir, cette incrémentation du nombre de vers par strophe/*ubeti* serait impossible car avec les deux mêmes chaînes de *rimes a*

et b, la strophe/*ubeti* du genre WIMBO et SHAIRI à quatre vers par strophe/*ubeti* seraient isomorphes strictement.

D'autres courants syllabiques peuvent être décrits par les deux chaînes d'orientation en double barre verticale constante si la chaîne de *rimes a* interne *(vina vya kati)* ne passe plus par le milieu exact du vers. En ce cas, les deux parties de vers ainsi délimitées présentent des décomptes syllabiques inégaux entre eux mais constants d'un vers à l'autre. S'agissant de donner une vue analytique d'ensemble de la diversité des courants syllabiques qui prévaut au sein du genre WIMBO nous allons donner les formules compactes et les modèles graphiques en succession tandis que nous invitons notre lecteur à se reporter à la première annexe[144] pour obtenir le texte, la traduction, l'analyse des formes dialectales éventuellement présentes et l'analyse métrique détaillée des strophes/*beti* qui servent de support à la modélisation.

Nous avons les quatre courants suivants :

Dans le premier les chaînes de rimes [P.R.] délimitent dans chaque vers une partie quadrisyllabique suivie d'une partie octosyllabique [P.M.], soit la formule :

WIMBO 3*(p=2|4,a-8,b#)

Le deuxième courant suit la progression inverse avec une partie octosyllabique suivie d'une partie quadrisyllabique. Ce phénomène est reconnu par Shariff qui décrit ainsi la relation entre les deux courants syllabiques 4/8 et 8/4 : *« Mfano mwingine wa wimbo ulio na mkondo kinyume na uliotangulia »* (SHARIFF, I., N., 1988 : 46) ; « un autre exemple de *wimbo* qui a un courant contraire au précédent. ». Soit la formule :

WIMBO 3*(p=2|8,a-4,b#)

Le troisième courant voit la succession d'une partie hexasyllabique et d'une partie quadrisyllabique :

WIMBO 3*(p=2|6,a-4,b#)

Enfin, le quatrième courant syllabique est fait d’une partie octosyllabique suivie d’une partie pentasyllabique :

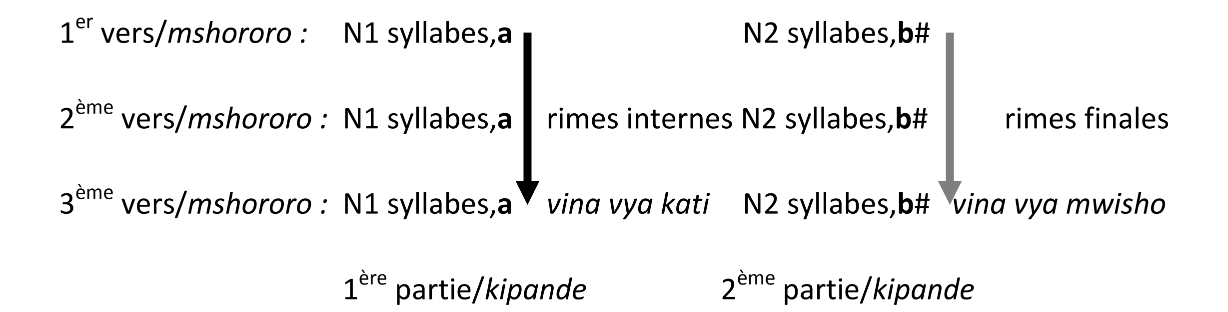
WIMBO 3*(p=2|8,a-5,b#)

Les courants définis par un parcours d’orientation constante des deux chaînes de rimes [P.R.] interne (a) et finale (b) suivant le motif de la « double barre verticale » peuvent se représenter en une formule et un modèle graphique généraux. Les décomptes N1 et N2 [P.M.] du nombre de syllabes dans la partie 1 et dans la partie 2 peuvent être égaux (cas des hémistiches) ou non. Le paramètre distinctif des courants ici est la constance du parcours des chaînes de rimes qui ne délimitent pas des parties de décomptes syllabiques différents en fonction de chaque vers.

<u>Représentation générale :</u>

WIMBO 3*(p=2|N1,a-N2,b#)

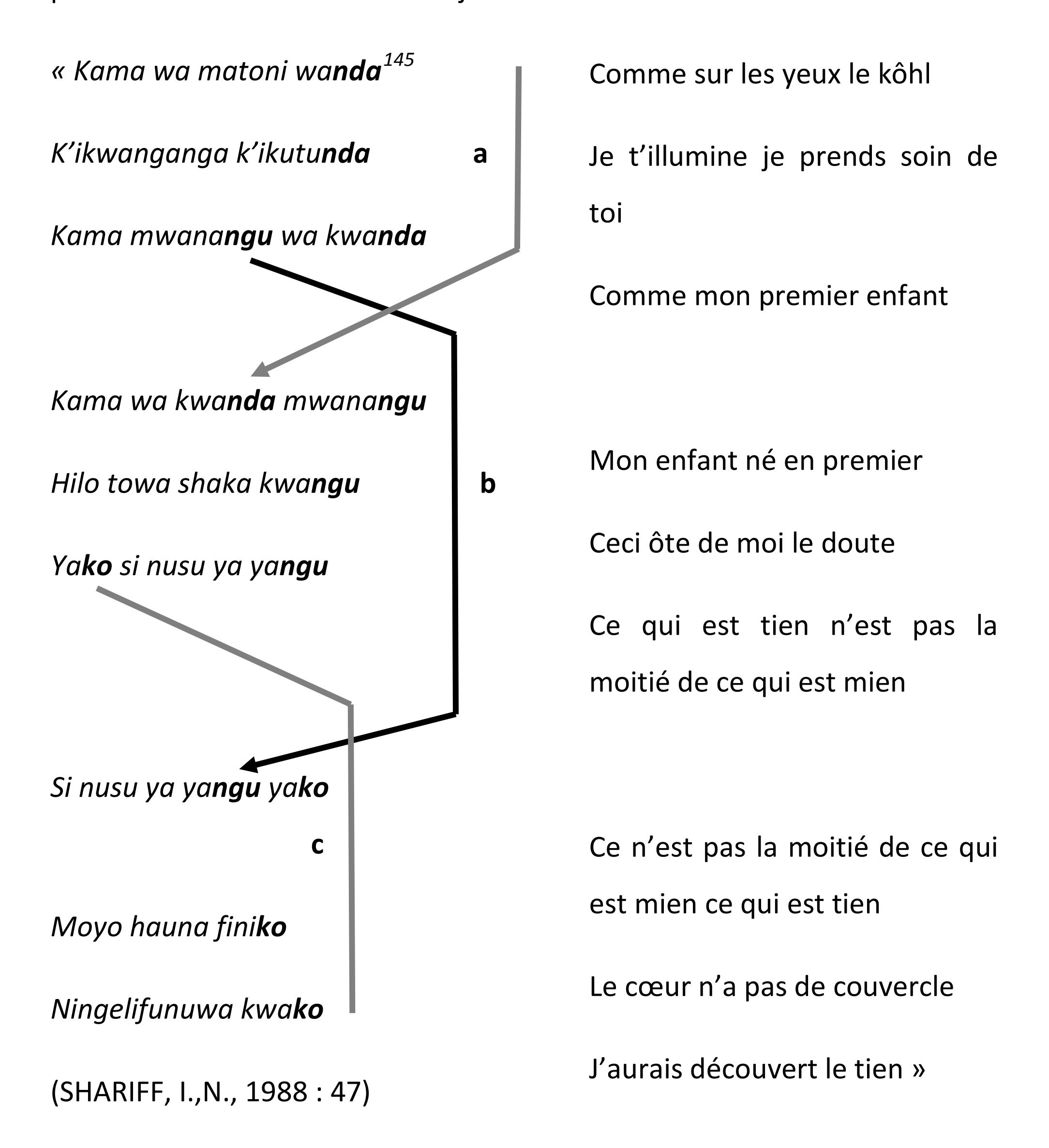
Modèle graphique



Cas particulier des petites rimes *(zina za zitoto)*

Le nom de ce courant est donné en dialecte du Nord par Shariff : *« wimbo wa zina (vina) zitoto »* (SHARIFF, I., N., 1988 : 47) ou « *wimbo* wa *vina vidogo » en* standard – l'adjectif -*toto* en dialecte du Nord correspond à -*dogo* « petite » en standard – la composition de genre « *wimbo* à petites rimes ». Ce courant syllabique est défini par des chaînes de rimes inter-strophe/*ubeti* [P.R.]. Ces chaînes ne se limitent donc pas dans leur portée à la strophe/*ubeti* unitaire comme c'était le cas des chaînes de rimes intra-strophe/*ubeti* vues précédemment. Une chaîne quelconque comme la chaîne de *rimes b* ci-dessous prend naissance en partie interne du dernier vers d'une strophe/*ubeti,* elle se poursuit en inversant sa direction en passant en position de rime finale des trois vers de la strophe/*ubeti* suivante et vient s'éteindre en changeant une dernière fois de direction sur la partie interne du premier vers de la strophe/*ubeti* suivante. Ces motifs en forme de « crochet fermant » ou «] » qui sont à cheval sur trois strophes/*beti* se croisent dans le déroulement des strophes/*beti* et, une strophe/*ubeti* quelconque peut voir trois chaînes différentes de ces chaînes de rimes en «] » à l'échelle de ses trois vers (cas des chaînes de *rimes b, c* et *d* ci-dessous). Dans ce cas des petites rimes, le P.R. préside à un découpage syllabique très variable des parties. Des vers demeurent indivis, c'est le cas du deuxième vers qui ne comporte qu'une seule rime finale. D'autres, sont scindés en deux parties à des emplacements variables d'un vers à l'autre et dont les décomptes syllabiques [P.M.] fluctuent en conséquence. Les rimes sont le produit de permutations syntaxiques au sein du dernier vers d'une strophe/*ubeti* qui fournissent le texte du premier vers de la strophe/*ubeti* immédiatement suivante ce qui explique que les sonorités se retrouvent de proche en proche, d'une extrémité de strophe/*ubeti* à l'autre.

Il est nécessaire ici de donner un exemple concret de ces chaînes de rimes avant de passer à la formalisation. Nous ajoutons les chaînes et leurs orientations :



L'action des chaînes de rimes [P.R.] délimite des sections dans la strophe/*ubeti* qui, lorsqu'elles présentent des régularités dans le décompte syllabique [P.M], sont identifiables comme des vers [P.P.] et des parties [P.P.]. C'est le cas ici où des des séquences octosyllabiques (les 2èmes vers) alternent de manière régulière avec deux séquences octosyllabiques (les 1ers et 3èmes vers) divisées de manière aléatoires en fonction des possibilités syntaxiques et sémantiques de permutations mais de manière constante en deux parties. Cet exemple des petites rimes nous montre que l'action conjointe du P.R. et du P.M. engendre non seulement le P.P., ce que nous savions de

manière partielle (*Cf* Principe des rimes (*vina*) → principe des parties (*vipande*)) mais aussi le P.V. Il nous faut modifier notre description de la structure des principes métriques.

Conséquences sur la structure des principes métriques

Le *principe des rimes (vina)* [P.R.] et le *principe de la mesure (mizani)* [P.M.] sont des principes fondamentaux. Quant une régularité des décomptes syllabiques [P.M] est décelable entre les sections délimitées par les chaînes de rimes [P.R], des parties et des vers sont identifiables simultanément, ainsi que la strophe/*ubeti.* Le *principe des parties (vipande)* [P.P.] ne résulte donc pas uniquement de l'action du P.R. mais aussi de la possibilité d'une mesure régulière du fait du P.M. Cette articulation des principes est sensiblement plus complexe que ce que nous avions pu voir au premier abord dans l'étude du seul genre SHAIRI. Mais cette structure hiérarchique entre des principes fondamentaux, le P.R. et le P.M. et des principes dérivés, le P.P. en l'occurrence s'applique aussi au genre SHAIRI. En effet, pour qu'il y ait des parties dans une strophe/*ubeti* de genre SHAIRI, il faut qu'il y ait non-seulement l'action des deux chaînes de rimes internes (*vina vya kati)* et finales *(vina vya mwisho)* mais aussi un P.M. qui isole des régularités métriques dans les décomptes syllabiques de ces parties. A défaut nous pourrions avoir des vers de longueurs indéfinies, délimités par des chaînes de rimes aux parcours irréguliers comme nous le verrons dans le genre UTUMBUIZO (*Cf* Le genre UTUMBUIZO). Dans cette structure complexe des petites rimes, la perception de l'effet clivant des chaînes de rimes et des régularités des décomptes métriques nous indique que, comme le P.P., le *principe des vers (mishororo)* [P.V.] est dépendant des principes fondamentaux des rimes *(vina)* [P.R.] et de la mesure syllabique *(mizani)* [P.M.]. Lorsque les vers et leurs parties sont délimités, une régularité de niveau supérieur permet de reconstruire la strophe/*ubeti.*

Nous pouvons formuler ainsi la progression de notre définition de la structure des principes :

a) (principe des rimes *(vina)* [P.R.] ET principe de la mesure *(mizani)*[P.M.]) → (principe des parties *(vipande)* [P.P.] ET principe des vers *(mishororo)* [P.V.])

b) (principe des parties *(vipande)* [P.P.] ET principe des vers *(mishororo)* [P.V.]) → STROPHE/*UBETI*

Cette structure logique en implication prend position sur le caractére fondamental du P.R. et du P.M. et aussi exclut que le P.P. et le P.V. puissent être posés au départ pour comprendre la structure d'un mètre d'une composition d'expression swahilie. Ceci reviendrait à inverser la direction de l'implication. Notre hypothèse doit cependant continuer à être confrontée à d'autres genres de poésies d'expression swahilie afin de la vérifier, de la faire à nouveau évoluer ou de l'abandonner. Notre projet vise la seule analyse métrique formelle des genres et c'est à ce niveau que la hiérarchie des principes métriques, entre *principes fondamentaux* (P.R et P.M.) et *principes dérivés* (P.P. et P.V.) doit être interprétée[146]. Nous venons de voir que le P.V et le P.P. s'expriment simultanément. Il n'y a pas d'abord un vers puis des parties ou à l'inverse des parties qui constitueraient des vers car au départ, il n'y a que des sections de rimes découpées dans la matière sonore brute ou les textes par des chaînes de rimes [P.R.]. Lorsqu'il y a régularité des sections [P.M.], les deux éléments, vers et parties de vers, bien qu'entrant dans une relation partie-tout, sont définis simultanément. Le P.P. et le P.V nous semblent donc – à ce stade de l'analyse et sous réserve d'une éventuelle contradiction par l'expérience des genres poétiques d'expression swahilie – au même niveau hiérarchique. La strophe/*ubeti* est identifiée dans un deuxième temps, une fois que le P.P. et le P.V. ont pu s'exprimer. Une autre question reste en suspens qui est celle de la hiérarchie éventuelle des principes fondamentaux. Nous supposons que le P.R. est premier, qu'il y a d'abord clivage et ensuite mesure des éléments délimités. Il nous faudra le démontrer car rien n'exclut pour l'instant une égalité de niveau hiérarchique pour le P.R. et le P.M.

Nous donnons à présent la formalisation sous la forme d'une formule compacte des trois strophes/*beti* vues ci-dessus :

WIMBO WA ZINA (VINA) ZA ZITOTO

1ère strophe/*ubeti :*	2*(p=1|8,a#)+(p=2|8,R(n1,b-n2,a)#)|
2ème strophe/*ubeti :*	(p=2|8,R(n1,a-n2,,b)#)+(p=1|8,b#)+(p=2|8,S(n3,c-n4,,b)#)|
3ème strophe/*ubeti :*	(p=2|8,S(n4,b-n3,c)#)+(p=1|8,c#)+(p=2|8,T(d,c)#)|

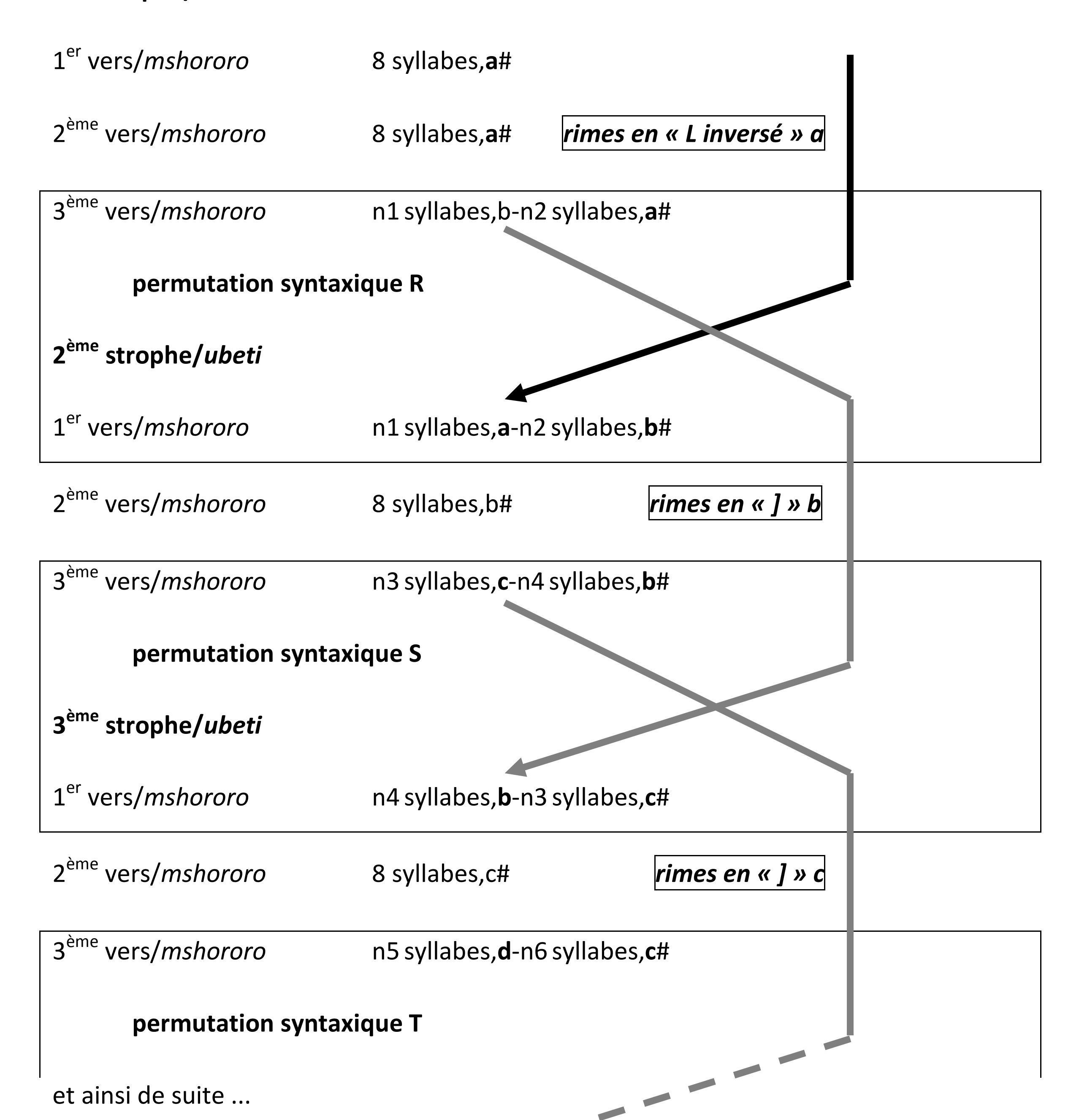
et ainsi de suite…

Les lettres R, S, et T indiquent les opérations de permutations syntaxiques dans les vers initiaux et finaux. Seule la permutation des rimes a, b, c ou d est indiquée entre parenthèses tandis que c'est l'ensemble de l'ordre des mots d'un vers qui est modifié dans le texte même de l'exemple.

Modèle graphique

WIMBO WA ZINA (VINA) ZITOTO

1ère strophe/*ubeti*



<u>NB1 :</u> Dans la première strophe/*ubeti* la première chaîne de *rimes a* ne peut s'initier dans une strophe/*ubeti* antécédente et décrit donc une orientation tronquée sur sa partie supérieure suivant un motif en « L inversé ».

NB2 : Dans l'exemple dont nous disposons, les permutations syntaxiques conservent les décomptes syllabiques n1, n2, n3 et n4 des parties qu'elles permutent. Ceci introduit une régularité supplémentaire qui facilite l'identification des parties et des vers.

Courants du genre WIMBO à deux parties de décomptes syllabiques variables d'un vers à l'autre

Nous trouvons deux exemples où les deux premiers vers d'une strophe/*ubeti* sont divisés suivant la répartition syllabique 2/8 ou 4/8 et le troisième vers est divisé en deux hémistiches octosyllabiques. Dans les deux cas, la chaîne de rimes internes *(vina vya kati)* qui délimite la première partie au sein du vers et son décompte syllabique, modifie sa direction dans le dernier vers qu'elle vient couper en son milieu. Aussi ce dernier vers est d'un décompte syllabique total plus élevé que les deux premiers vers car nous passons de 10 ou 12 syllabes à 16. A nouveau, c'est la régularité introduite par la présence d'une même chaîne de *rimes a* internes et d'une même chaîne de *rimes b* finales qui permet de rattacher ce dernier vers à 16 syllabes à l'ensemble constitué par la strophe/*ubeti.* Les formules compactes sont les suivantes:

WIMBO 2*(p=2|2,a-8,b#)+(p=2|8,a-8,b#)

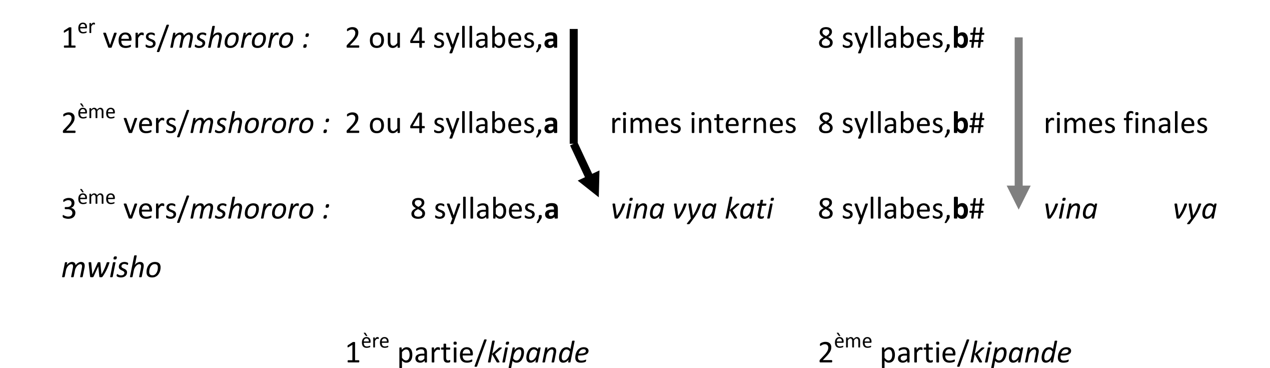
WIMBO 2*(p=2|4,a-8,b#)+(p=2|8,a-8,b#)

La partie octosyllabique est commune à quatre des six parties qui composent les vers de la strophe/*ubeti* et nous pouvons donc formuler une représentation plus générale.

<u>Représentation générale :</u>

WIMBO 2*(p=2|2 ou 4,a-8,b#)+(p=2|8,a-8,b#)

Modèle graphique



Courant du genre WIMBO à trois chaînes de rimes

La liberté du découpage syllabique s'exprime par les variations d'orientation des chaînes de rimes, elle peut également conduire à une augmentation du nombre de chaînes de rimes qui traversent les vers de la strophe/*ubeti.* Ici trois chaînes de rimes, deux internes et une finale, vont délimiter dans chaque vers trois parties de taille constante d'un vers à l'autre. En effet ces chaînes ont une direction constante et elles décrivent ensemble une « triple barre verticale » dans la strophe/*ubeti.* La formule compacte et la représentation graphique du résultat de ces parcours des chaînes de rimes qui délimitent des vers et des parties réguliers sont :

WIMBO 3*(p=3|6,a-6,b-4,c#)

Modèle graphique

1er vers/*mshororo :* 6 syllabes,**a** ↓ 6 syllabes,**b** ↓ 4 syllabes,**c#** ↓

2ème vers/*mshororo :* 6 syllabes,**a** 6 syllabes,**b** 4 syllabes,**c#** rimes finales

3ème vers/*mshororo :* 6 syllabes,**a** 6 syllabes,**b** 4 syllabes,**c#** (*vina vya mwisho)*

rimes internes (*vina vya kati)*

1ère partie 2ème partie 3ème partie/*kipande*

Courant du genre WIMBO à quatre chaînes de rimes

L'augmentation du nombre de chaînes de rimes peut aller plus loin.

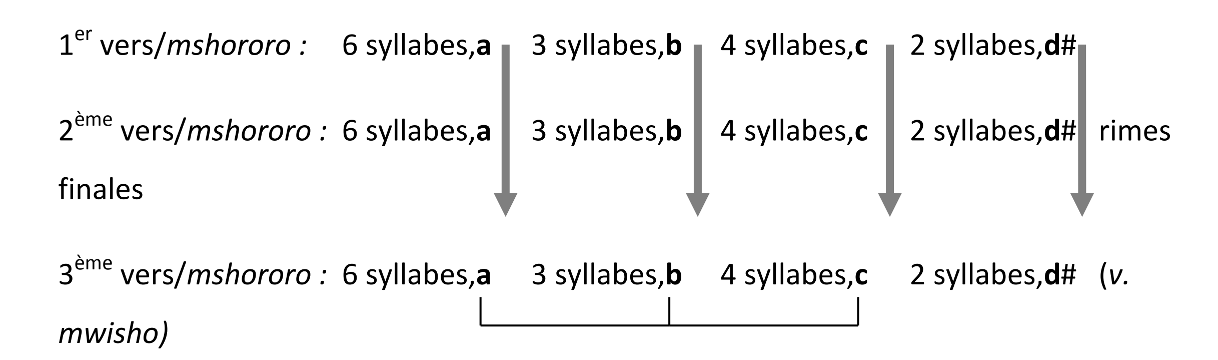
« *Wimbo unaweza kuwa na vina zaidi ya vitatu pia ; mradi mishororo yake iwe mitatu.* » (SHARIFF, I., N., 1988: 47)

« Une composition *wimbo* peut aussi avoir plus de trois rimes [par vers N.D.T.] ; pourvu que ses vers soient [au nombre de NDT] trois. »

Le nombre de chaînes de rimes peut passer à QUATRE par vers suivant une orientation constante en « quadruple barre verticale », soit pour une strophe/*ubeti* les représentations :

WIMBO 3*(p=4|6,a-3,b-4,c-2,d#)

Modèle graphique



Conclusion

Le genre WIMBO nous a donné l'occasion d'observer le P.R. et le P.M. dans la situation où ces principes structurent des courant syllabiques variés. Nous avons vu que le nombre et l'orientation des chaînes de rimes étaient des paramètres pertinents dans le découpage des parties de vers. Ces chaînes, dont le nombre peut aller jusqu'à quatre dans les exemples dont nous disposons, délimitent des parties dans les vers suivant une potentialité indéfinie dans la création de nouveaux courants syllabiques qui dépendent du nombre de parties par vers et de leurs décomptes syllabiques. Les courants à trois ou quatre parties par vers sont très différents de la structure du vers classique arabe ou persan. Le P.R. est donc un principe distinctif de la poésie d'expression swahilie dont nous observons l'action dans le genre WIMBO. Aussi nous avons mieux observé les effets d'un troisième paramètre des chaînes de rimes qui est leur étendue limitée à une strophe/*ubeti* ou non. Dans le cas de chaînes inter-strophe/*ubeti*, il faudra donc préciser leur portée. Les petites rimes *(zina za zitoto)* pouvaient porter par exemple sur trois strophes/*beti* consécutives. Enfin, la délimitation des parties de vers étant une propriété manifeste dans le genre WIMBO et ses courants syllabiques en quasi-mosaïque, nous avons pu établir une distinction entre des principes métriques fondamentaux, le P.R. et le P.M, et des principes dérivés de leur application : le P.P. et le P.V. qui, bien qu'ayant trait à des éléments, la partie et le vers, qui entrent dans une relation partie-tout, sont appliqués simultanément. Il nous reste à nous assurer de la primauté de l'application du P.R. vis-à-vis du P.M. dans un genre limite, le genre UTUMBUIZO, où l'application du P.M. est suspendue. Nous pouvons donc observer l'action du P.R. seul, c'est à dire l'action des chaînes de rimes lorsqu'elles isolent des éléments irréguliers sur le plan du décompte syllabique lié au P.M.

b. Le genre UTUMBUIZO

Le genre UTUMBUIZO se caractérise par un nombre indéfini de vers *(mishororo)* ou de sections *(vifungu)*[P.V.] délimités par des chaînes de rimes. Dans deux types de compositions de genre UTUMBUIZO, il n'y a pas de parties de vers caractérisables par une régularité des décomptes syllabiques [P.M.] et l'unité métrique qu'est la strophe/*ubeti* n'existe pas. C'est l'occasion pour nous d'observer les effets du P.R. quand il agit seul et d'en envisager les implications sur le plan de la structure hiérarchique des principes métriques. Les compositions sont habituellement improvisées et chantées :

« Mara nyingi sana tungo zilitungwa wakati huohuo wa kuimba. [...] *Mahadhi au sauti ya tumbuizo inafuata sana pumzi za huyo mtu anayetunga na kuimba. Hutegemea vilevile kituo cha maneno yana-yoimbwa. Kwa hivyo urefu na ufupi wa mshororo au kifungu kimoja cha utumbuizo unategemea wapi mtungaji-mwimbaji ametia kina chake. »* (SHARIFF, I., N., 1988: 52)

« De très nombreuses fois les compositions ont été composées à ce moment-même du chant. [...] Le rythme ou la voix des *tumbuizo* suivent beaucoup le souffle de cette personne qui compose et chante. La césure dépend de même des mots qui sont chantés. Par conséquent, le caractère long ou court d'un vers ou d'une section donnés de l'*utumbuizo* dépend de l'endroit où le compositeur-chanteur a placé sa rime. »

Dans ce genre, nous voyons que la rime (*kina*) prévaut sur la quantification en nombre de syllabes (*mizani*) pour décrire un genre poétique car les sections *(vifungu)* délimitées par les chaînes de rimes sont de décompte syllabiques variables, élevés ou réduits. Ici le P.M. n'est pas pertinent et nous voyons qu'il n'est pas nécessaire pour faire un genre de poésie d'expression swahilie. La rime *(kina)* suffit. Hiérarchiquement, le P.R. est donc plus élevé que le P.M. dans la constitution métrique des genres poétiques.

Shariff définit trois types au sein du genre UTUMBUIZO (SHARIFF, I., N., 1988: pp 52-54) qui tous sont réunis par la valeur indéfinie du nombre de vers :

type 1 UTUMBUIZO : l'absence de décomptes syllabiques réguliers pour les sections *(vifungu)* au sein des phrases

« Kuna tumbuizo za aina tatu; aina ya kwanza na inayotungiwa zaidi ni ya utungo ambao hauna hisabu maalumu ya mizani, lakini mwisho wa kila kifungu au mshororo humalizikia kwa kina. Utumbuizo wa aina hii huweza kuwa na kina kimoja au zaidi. […] *Mshororo wa utumbuizo wa aina hii unaweza kuwa na mizani cha-che na unaweza kuwa na mizani nyingi sana. »* (SHARIFF, I., N., 1988: 52)

« Il y a des *tumbuizo* de trois sortes ; la première sorte et qui est la plus utilisée est celle de la composition où il n'y a pas de décompte [syllabique NDT] spécifique des mesures, mais la fin de chaque section ou vers se termine par une rime. L'*utumbuizo* de cette sorte peut avoir une ou plusieurs rimes. [...] Le vers de l'*utumbuizo* de cette sorte peut avoir quelques mesures [syllabes NDT] ou de très nombreuses mesures. »

Comme il n'y a pas de décompte syllabique spécifique, nous observons les effets des chaînes de rimes seules [P.R.], sans le P.M., ce qui donne naissance à des vers de décomptes syllabiques irréguliers. L'auteur utilise alternativement les noms section *(kifungu)* ou vers *(mshororo)* pour désigner les éléments métriques délimités dans la chaîne sonore ou le texte par les rimes. Le nom section *(kifungu)* seul nous semble plus approprié car nous réserverons le nom de vers *(mshororo)* aux lignes graphiques ou orales qui entrent de manière régulière quant au décompte syllabique dans l'unité de la strophe/*ubeti.* C'est à dire que pour nous, les sections non-quantifiables quant au décompte syllabique seront systématiquement appelées des sections et que les sections quantifiables seront appelées des vers ou des parties de vers. Nous ne souhaitons pas employer le nom 'vers' de manière ambiguë. Shariff le fait mais, en introduisant la notion de section au regard de la notion de vers dans le genre UTUMBUIZO, il attire notre attention sur la différence qui existe entre vers quantifiable (quand le P.M. est pertinent) ou non-quantifiable. Nous constatons aussi que le P.V. est dépendant du P.R. seul. Mais le P.V. donne une expression incomplète lorsque le P.M. n'est pas pertinent : seules des sections *(vifungu)* sont identifiables et éventuellement assimilables à des vers

de tailles syllabiques variables. Dans ce cas, le P.V. existe seul, sans le P.P. Lorsque des régularités deviennent identifiables du fait de l'action du P.M., alors le P.V. et le P.P. dépendent simultanément du P.R. et du P.M. comme nous l'avons vu précédemment.

Conséquences sur la hiérarchie des principes métriques : le principe des rimes *(vina)* [P.R.] est premier

Le P.R. est le premier à s'exprimer et il est suffisant pour constituer un genre poétique, en l'occurrence le genre UTUMBUIZO. Cette hiérarchisation se représente de la sorte :

1. principe des rimes *(vina)* [P.R.]
2. principe de la mesure *(mizani)* [P.M.]

Une deuxième conséquence de cette structure hiérarchique est l'existence des sections *(vifungu)* du fait de l'action du P.R. seul qui permet alors au P.V. de s'exprimer seul. nous identifions alors une autre relation d'implication, plus simple que celle qui prévaut dans le cas où le P.R. et le P.M. sont tous les deux pertinents :

principes des rimes *(vina)* [P.R.] → principe des vers *(mishororo)* [P.V.]

Dans ce cas précis où seul le P.R. est opérant, le P.V. est défini seul ce qui n'exclut pas l'alternative où le P.V. et le P.P. sont définis simultanément que nous avons déjà identifiée dans le cas général. Alors dans ce dernier cas, le P.V. et le P.P. demeurent au même niveau hiérarchique.

type 2 UTUMBUIZO « petites et grande rimes »

Il ne s'agit pas de courants (*mikondo*) syllabiques dans ce genre mais bien de sortes ou types (*aina*) du même genre. Ici le type 1 et 2 ne se différencient que par une certaine façon de former des chaînes de rimes. L'auteur l'appelle les « petites rimes » et décrit aussi une structure hiérarchisée en rimes principale et secondaire ou petites et grandes rimes '*vina vidogo*', '*vina vikubwa*' (SHARIFF, I., N., 1988: 53). L'exemple qui est donné et que nous reproduisons partiellement dans la première annexe nous montre la puissance du P.R. qui suffit à lui seul à structurer un genre poétique.

type 3 UTUMBUIZO : vers en nombre indéfini à trois parties régulières et une seule chaîne de rimes finales

Dans ce dernier type, il existe des vers *stricto sensu* divisés en trois parties de décomptes syllabiques réguliers : six syllabes – cinq syllabes – quatre syllabes. Le P.M. est donc rétabli. Cette structure métrique se répète de manière indéfinie car il n'y a pas un nombre de vers particulier dans le genre UTUMBUIZO. En particulier la strophe/*ubeti* n'existe pas ici. Le paramètre du nombre de vers par strophe/*ubeti* ne peut donc de ce fait être un paramètre pertinent. Nous constatons que c'est la valeur de ce paramètre, qui dépend du P.V. (que les vers *stricto sensu* existent ou qu'ils soient présents sous la forme de sections irrégulières en taille syllabique) qui fait qu'il existe ou non une unité faite de vers qui est la strophe/*ubeti.* Par ailleurs la section des deux premières parties du vers ne se fait pas sous l'action clivante de chaînes de rimes mais par une opération de césure réalisée par des *viwango,* c'est à dire des pauses sonores (ou espaces graphiques) sans rimes :

« Utungo wa aina ya tatu, vilevile, huwa na vina vya mwisho tu, lakini una viwango. » (SHARIFF, I., N., 1988: 53)

« La composition de la troisième sorte, de même, a des rimes finales seulement, mais elle a des *viwango* [quantités NDT]. »

La présence du *kiwango* permet de définir des parties de vers de manière régulière. Shariff nous donne un exemple qu'il date du XIII[ème] siècle. De titre *Kiyakazi Sada* « la servante Sada »*,* son auteur serait Fumo Liyongo (SHARIFF, I., N., 1988: 53). Nous la reproduisons en annexe. Ce qui nous marque dans son texte est à la fois la grande régularité métrique de ses vers et sa longueur indéfinie en termes de nombre de vers.

Il n'y a pas de strophe/*ubeti* et notre formalisation va donc s'appliquer à un seul vers n quelconque :

UTUMBUIZO (type 3) nombre de vers indéfini*(p=3|6,K-4,K-5,a#)

La lettre K symbolise la présence des *viwango.* Une dernière question se pose à nous avant d'appliquer notre système de description de la métrique aux compositions de Mathias E. Mnyampala. Elle concerne la nature du *kiwango.* Nous allons l'envisager au regard d'un genre qui se définit sur cette notion, le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.

c. Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI

A l'instar de certaines compositions de genre SHAIRI, la strophe/*ubeti* du genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI comprend quatre vers qui sont chacun divisés en deux parties. La première partie est hexasyllabique et la seconde partie est pentasyllabique. Le nom du genre est constitué par l'association des noms de deux compositions classiques du XVIIIème et du XIXème siècle composées suivant ce mètre : à savoir respectivement AL-INKISHAFI « la révélation » composée par Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (*c.*1720-*c.*1820) et DURA MANDHUMA de Sayyid Umar bin Amin al-Ahdal (1790-1870) (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 54-55). Ces compositions éponymes du mètre n'excluent pas que d'autres compositions moins connues se conforment également à ce mètre. De manière générale, il est remarquable que la différence principale entre le genre SHAIRI à quatre vers par strophe/*ubeti* et le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI réside dans la différence de nature des chaînes de rimes qui structurent la strophe/*ubeti* en vers et en parties réguliers quant à leurs décomptes syllabiques. Nous allons voir ici une nouvelle manifestation de la puissance du P.R., en un cas limite cependant :

« Bahari hii ina beti za mishororo mine yenye mizani sita kwa tano na vina vyake viko mwisho wa mishororo mitatu ya kila ubeti, kwa hivyo mizani ya sita ni kiwango tu. Vilevile sauti ya mwisho ya kila ubeti ni moja. » (SHARIFF, I., N., 1988 : 55).

« Ce genre a des strophes de quatre vers de mesures six pour cinq et leurs rimes sont à la fin de trois vers de chaque strophe. Par conséquent, la sixième mesure est un *kiwango* seulement. Aussi la voix de la fin de chaque strophe est unique. »

Les parties initiales et hexasyllabiques du vers sont délimitées par une mesure *(mizani)* sans rime *(kina).* Nous avons vu cette possibilité d'une sorte de rime zéro ou d'opération de césure sans rime que le *kiwango* ou « quantité » réalise dans le vers. Le *kiwango* a une action clivante dans le vers, comme la rime *(kina),* que nous avions déjà rencontrée dans le type 3 du genre UTUMBUIZO. Ici, nous constatons avec le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI que les chaînes de *viwango* ont aussi une fonction distinctive d'un genre. Si la chaîne interne de *viwango* était remplacée par une chaîne de rimes internes *(vina vya kati)* alors nous aurions une composition de genre SHAIRI à quatre vers du courant syllabique 6/5. Les deux autres chaînes de rimes qui sont décrites par Shariff ont un point commun avec les chaînes distinctives du genre UTENZI (ou UTENDI) quant il est analysé suivant quatre vers par strophe/*ubeti*. Il y a une chaîne de rimes finales, sur la dernière syllabe des trois premiers vers. Et une rime inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* entre toutes les syllabes finales du dernier vers de chaque strophe/*ubeti,* ce que Shariff décrit en parlant d'une « voix » *(sauti)* unique. Nous avons vu les points de passages entre les genres UTENZI (ou UTENDI), SHAIRI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI, sans les *viwango,* la composition pourrait être rangées dans le genre UTENZI (ou UTENDI). C'est ce que fait le Cheikh Kaluta Amri Abedi qui traite d'un « *utenzi »* de l'*inkishafi* de 11 mesures (ABEDI, K., A., 1954 : 31). Sans le pouvoir distinctif des *viwango* cette affirmation serait tout à fait correcte sur le plan de la métrique formelle. En prenant en compte l'existence des *viwango,* le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI se formalise de la sorte :

DURA MANDUMA/INKISHAFI 3*(p=2|6,K-5,a#)+(p=2|6,K-5,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Un *kiwango* est symbolisé par la lettre K. Nous reconnaissons la parenté formelle avec le genre UTENZI (ou UTENDI) du fait de ces deux chaînes de *rimes a et b* qui opèrent exactement de la même façon :

Cf UTENZI 3*(8,an#)+(8,b=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI se situe de manière formelle entre le genre UTENZI (UTENDI) dont il reprend les deux chaînes de rimes, et le genre SHAIRI dont il reprend les quatre vers scindés en deux parties. Mais il lui manque une chaîne à gauche des vers, sur la sixième syllabe, qui est remplacée par des chaînes de *viwango.* Graphiquement, le genre se représente ainsi :

modèle graphique :

Strophe/ubeti n

1er vers/*mshororo* :	6 syllabes,K	chaîne	5 syllabes,**a^n**#	chaîne de *rimes* a^n
2ème vers/*mshororo* :	6 syllabes,K	de	5 syllabes,**a^n**#	intra-strophe/*ubeti*
3ème vers/*mshororo* :	6 syllabes,K	*viwango*	5 syllabes,**a^n**#	
4ème vers/*mshororo* :	6 syllabes,K		5 syllabes,b=A(∀strophe/*ubeti*)#	
			chaîne de *rimes b* omni-strophe/*ubeti*	
	partie 1		partie 2	

Le poème DURA MANDHUMA est de même structure métrique qu'AL-INKISHAFI. Il se différencie par une arabisme dans la valeur phonologique des syllabes initiales des trois premiers vers qui suivent l'ordre de l'alphabet arabe et ses vocalisations :

« Dura mandhuma kama Inkishafi zimetungwa na Waswahili waliokuwa mashekhe wa Kiislamu, na tungo zote mbili hizi zina mafunzo ya Kiislamu. Dura Mandhuma ina ufundi mmoja zaidi. Nao ni kuwa herufi za kwanza za mishororo mitatu ya kwanza ya kila ubeti imepangwa kwa mpango wa alifu bee, kufuatia mpango wa herufi za Kiarabu. Vilevile kila herufi inateremka kwa fatha, kisra na dhama; au, kwa mfano, huteremka kwa a i u, ba bi bu, ta ti tu na kadhalika » (SHARIFF, I., N., 1988 : 55)

« *Dura mandhuma* comme l'*Inkishafi* ont été composées par des Swahilis qui étaient des Cheikhs musulmans, et ces deux compositions présentent des enseignements islamiques. *Dura mandhuma* a une technique supplémentaire. C'est que la première lettre[147] de ses trois premiers vers est disposée suivant l'ordre de l'alphabet, en suivant l'ordre de l'arabe. De même, chaque lettre se décline avec le *fatha*, le *kisra* et le *dhama*[148], ou, par exemple, est déclinée en a-i-u, ba-bi-bu, ta-ti-tu et ainsi de suite. »

Nous présentons l'analyse métrique détaillée de cette composition dans la première annexe. Sur le plan du mètre, cette particularité des lettres initiales des trois premiers vers qui suivent l'ordre de l'alphabet arabe d'une strophe/*ubeti* à l'autre ne modifie pas la structure générale de la composition.

d. Le genre WAJIWAJI

Les principes et les paramètres que nous avons analysés jusque là nous semble suffisants pour rendre compte de tous les mètres. Nous présentons en détail le genre WAJIWAJI qui ne nous apportera plus de nouvel enseignement sur ce plan des principes et des paramètres si ce n'est de constater qu'un genre se différencie des autres par un ensemble de traits réalisés d'une certaine manière distinctive et non pas par un trait unique. Le genre WAJIJWAJI est de deux types qui se différencient par la façon dont leurs strophes/*beti* de cinq vers voient leur vers délimités en trois parties. Le découpage syllabique est toujours le même 6/4/5 mais il peut être le fait d'une chaîne de rimes internes *a*, suivie d'une chaîne interne de *viwango,* suivie à nouveau d'une chaîne de rimes finales *b* ou de deux chaînes internes de *viwango* suivie d'une unique chaîne de rimes finales *a.* Dans les deux cas, la syllabe finale, de la partie finale (la troisième) du vers final est la même dans chaque strophe/*ubeti* ce qui crée un « air de famille » avec le genre UTENZI (ou UTENDI) et le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI qui connaissent tous deux également ces chaînes de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* entre les extrémités syllabiques finales de chaque strophe/*ubeti* (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 56-57).

La formule générale des deux types est :

WAJIWAJI type 1 ou 2 : 4*(p=3|6,a ou K-4,K-5,b)+(p=3|6,a ou K-4,K-5,c=A(∀strophe/*ubeti*)#)

Modèle graphique



Conséquence sur les paramètres du P.R. :

L'équivalence des effets sur le structure métrique des chaînes de rimes *(vina)* et des chaînes de *viwango* nous conduit à rattacher les *viwango* au P.R. également. Nous considérerons le *kiwango* comme une rime dont le paramètre de la valeur phonologique n'est pas défini. Le *kiwango* présente donc les mêmes caractéristique que la rime, il décrit des chaînes dotées d'une orientation et qui délimitent des vers et des parties de décomptes syllabiques déterminés.

4. Synthèse

1. L'hypothèse réductionniste dans la métrique des poésies d'expression swahilie

Nous nous sommes attachés à l'étude strictement formelle de certains mètres de la poésie classique d'expression swahilie. Les mètres UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI sont toujours employés de nos jours. Formés entre le XVIIIème et le XIXème siècles, ils constituent un socle classique au sens propre, c'est à dire un état de la poésie d'expression swahilie pris comme référence et comme norme. Dans le cas de Mathias E. Mnyampala, qui compose majoritairement dans ces deux mètres, nous nous devions de développer des outils d'analyse formelle en vue d'une comparaison. Notre entreprise a abouti à une double représentation formelle des mètres, l'une sous la forme d'une formule compacte, l'autre sous la forme d'un modèle graphique. Les conséquences de cette entreprise de formalisation qui, en même temps qu'elle décrivait les connaissances recueillies empiriquement par nous, au contact de la description des mètres par des auteurs majoritairement swahilophones, ont été de soulever des questions qui se posaient en raison de la précision-même de la description formelle. Il nous a donc fallu poursuivre notre entreprise au contact des données de l'expérience que sont les descriptions métriques d'expression swahilie (et éventuellement exprimées dans d'autres langues) en vue d'affiner notre propre description et notre analyse. D'autres genres classiques ont été envisagés : les genres WIMBO, UTUMBUIZO, DURA MANDHUMA/INKISHAFI et WAJIWAJI qui, pour les trois derniers cités, n'ont pas donné naissance à des compositions modernes ou contemporaines qui les prendraient comme norme. Une composition éponyme comme *Al-Inkishafi* (*Cf* Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI) est un chef d'œuvre littéraire swahili qui est lu, traduit, valorisé mais qui n'a pas été fertile, dans la transmission de son mètre, comme le genre UTENZI (ou UTENDI) et le genre SHAIRI. La liste la plus complète de noms d'appellations réservées à des genres poétiques comporte trente-six noms. Nous n'avons pris en compte que le strict nécessaire à notre entreprise de description et d'analyse des processus créatifs de Mathias E. Mnyampala et de son rapport – sur le plan de la

métrique formelle – au socle classique des compositions d'expression swahilie. Notre prise en compte des genres poétiques a cessé quand nous avons pu estimer que notre système de description formelle était suffisamment développé pour remplir la tâche qui serait la sienne d'une analyse comparative des compositions de Mathias E. Mnyampala et des compositions classiques de genre UTENZI (ou UTENDI) et SHAIRI. Comme toute entreprise scientifique et empirique, nos résultats sont des hypothèses vérifiables, qui se sont développées au contact des caractéristiques métriques des principaux genres poétiques d'expression swahilie et qui en même temps présentent nécessairement le caractère de l'inachevé (*Cf* POPPER, K., R., 1976).

Notre système de description et d'analyse métrique a abouti à une hypothèse réductionniste qui n'avait pas été posée au départ. A savoir que l'ensemble des mètres que nous avons étudié peut se résumer, dans sa description, à l'expression d'un ensemble réduit de principes et des valeurs particulières prises par leurs paramètres. Il s'agit des seuls quatre principes suivants : *le principe des rimes (vina)* [P.R.], le *principe de la mesure (mizani)* [P.M.], le *principe des parties (vipande)* [P.P.] et le *principe des vers (mishororo)*[P.V.]. De plus, nous avons vu que ces principes entraient dans un rapport hiérarchique entre principes *fondamentaux* et principes *dérivés.* Alors le système de description se fait encore plus restreint car le P.P. et le P.V. dépendent de l'expression simultanée du P.R. et du P.M. En dernière analyse, nous avons vu que seul le P.R. est un principe nécessaire et suffisant pour la création d'un genre poétique. C'est à dire que notre hypothèse réductionniste peut se fonder sur l'expression d'un unique principe fondamental, *le principe des rimes (vina)* [P.R.], éventuellement associée à l'expression facultative du deuxième principe fondamental qu'est le *principe de la mesure (mizani)* [P.M.]. Ces deux principes peuvent alors être choisis comme des *axiomes* de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie avec un P.R. qui est *de facto* le pilier central de la métrique classique. Le P.R. et le P.M. ont la syllabe comme unité de base, qu'elle soit le matériau qui fait les maillons des chaînes de rimes (P.R.) ou l'unité de comptage (P.M.). Ceci sera de conséquence dans notre étude des innovations *ex materia* fondées sur les règles des mètres classiques.

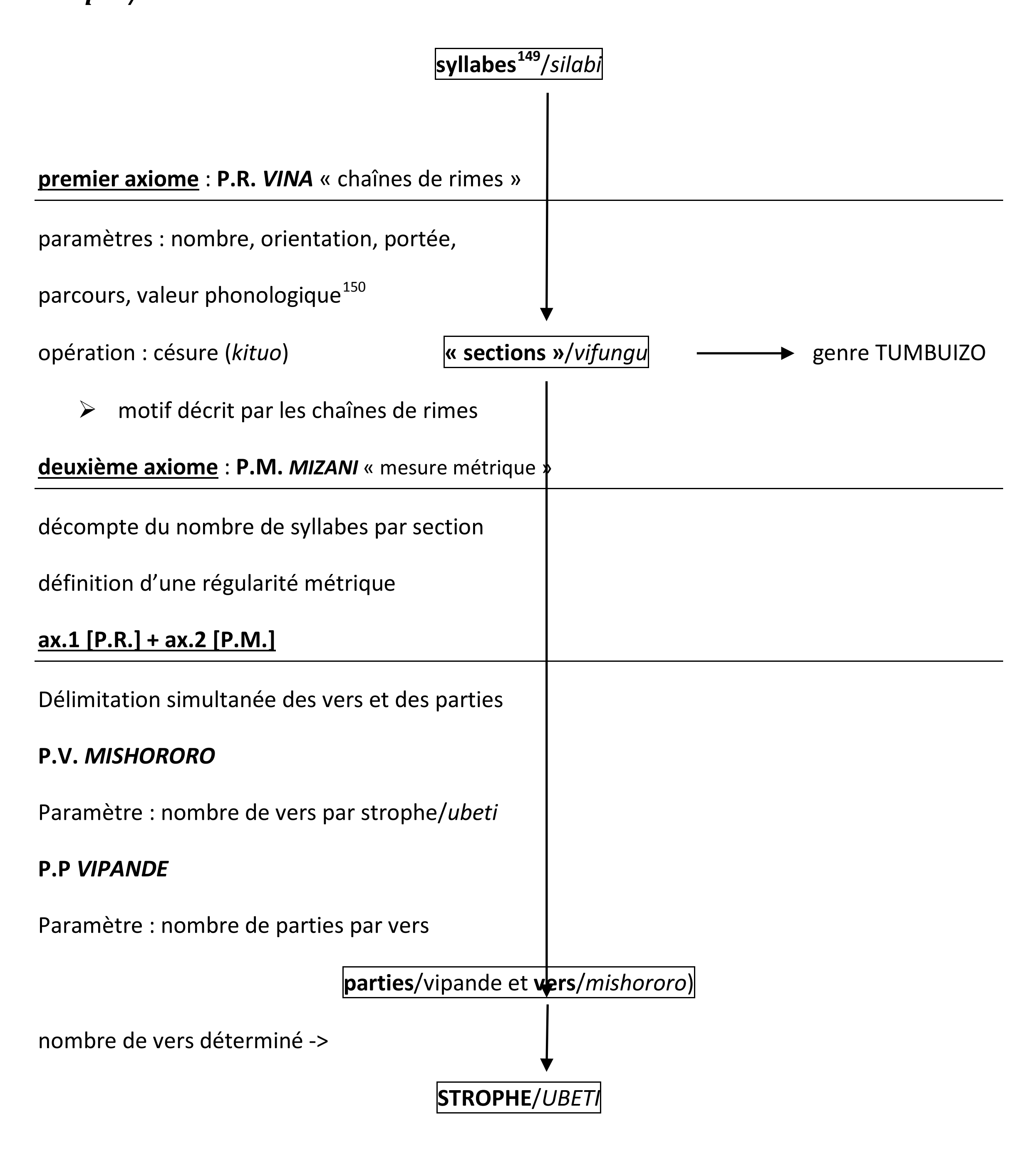
2. Deux axiomes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie : *le principe des rimes (vina)* [P.R.] et le *principe de la mesure (mizani)* [P.M.]

La formule *vina na mizani* « les rimes et la mesure » est utilisée pour désigner d'un trait les compositions en vers qui suivent des mètres classiques (SHARIFF, I., N., 1988 : 42). *Vina* désigne les rimes syllabiques qui marquent la fin d'une section, quel que soit le type de cette dernière, et relient entre elles les sections de même valeur sonore finale syllabique. *Mizani*, qui signifie littéralement la « mesure » correspond aux syllabes individuelles dans une section qui fournissent la base de la mesure métrique (KING'EI, K. *et al,* 2001 : 12). Par extension, le nom *mizani* désigne aussi le décompte du nombre de syllabes par partie ou par vers au sein d'une strophe/*ubeti* (ABEDI, K., A., 1954 : p. 26 *sq* et SHARIFF, I., N., 1988 : pp 42-43). Plus qu'une simple formule lapidaire ou un résumé, les analyses et formalisations précédentes nous conduisent à envisager cette formule comme la définition correcte des deux principes fondamentaux de la métrique de la poésie classique. Ces deux principes, les rimes/*vina* [P.R.], c'est-à-dire des chaînes de relation entre syllabes homophones et des opérations de césure entre sections, parties ou vers et la mesure/*mizani* [P.M.] ont un *statut axiomatique* dans la métrique classique. Le P.R. et le P.M. ensemble sont nécessaires et suffisants pour reconstruire sur leur base l'ensemble des mètres classiques vus précédemment en commençant par des unités de plus en plus complexes que leur application permet de construire. La formule donne un ordre, les rimes/*vina* [P.R.] viennent en premier et la mesure/*mizani* [P.M.] en second. Cet ordre d'application des deux axiomes correspond aussi à la réalité prosodique telle que nous avons pu l'analyser. En effet le genre TUMBUIZO (*Cf* Le genre UTUMBUIZO) est défini uniquement par des chaînes de rimes/*vina*. Les sections que ces chaînes découpent dans la séquence orale ou la page graphique sont de tailles syllabiques variables, elles n'ont pas de décompte syllabique ou de type spécifique défini. C'est-à-dire qu'elles représentent la valeur indéfinie du paramètre du décompte syllabique [P.M.] et qu'elles ne composent pas d'unités plus complexes, régulières et comparables. Ensuite vient le décompte des syllabes de chaque section pour les genres ou la taille syllabique des sections est définie. Le genre UTENZI (ou UTENDI) comme le genre SHAIRI sont faits de sections octosyllabiques dans la majorité des cas que nous avons

rencontrés. Le nombre de vers et de parties par vers vient différencier ces deux genres : il y a deux vers divisés en deux parties octosyllabiques dans le premier cas – ce dans la théorie d'Ibrahim Noor Shariff, car d'autres voient quatre vers octosyllabiques à une seule partie dans le genre UTENZI - et au moins quatre vers dans le deuxième cas où chaque vers est également divisé en deux parties octosyllabiques, cette définition est consensuelle. Ainsi les chaînes de rimes [P.R.] définissent des sections *(vifungu)* et ces dernières lorsqu'elles entrent dans des structures aux tailles syllabiques régulières [P.M.] construisent *simultanément* des parties (*vipande*) [P.P.] et des vers *(mshororo)* [P.V.]. La configuration des chaînes de rimes [P.R.] structure des parties et des vers éventuellement mesurables [P.M.] et par là l'unité complexe qu'est la strophe/*ubeti* lorsque le nombre de vers par strophe/*ubeti* à une valeur définie (*Cf* type 1 UTUMBUIZO : l'absence de décomptes syllabiques réguliers pour les sections *(vifungu)* au sein des phrases). La matrice métrique qu'est la strophe/*ubeti* une fois définie, celle-ci est appelée normalement à se répéter le long d'une même composition. Nous voyons que les sections *(vifungu)*, les parties (*vipande*), les vers *mshororo*) et les strophes/*beti* sont des unités dérivées de l'application séquentielle des deux axiomes *vina na mizani,* c'est à dire le P.R. et P.M., sur un matériau sonore (ou graphique) primaire dont l'unité de base est la *syllabe*. L'effet conjoint et structurant des deux axiomes se manifeste concrètement par des espacements et des retours à la ligne dans la page écrite et des pauses sonores ou *vituo* dans la chaîne parlée qui tous sont prédéfinis par le projet initial du poète de composer dans un mètre donné. La pause sans rime ou rime zéro qui permet de délimiter des sections, c'est-à-dire de constater la pertinence du P.M. seul, existe et se dénomme *kiwango* « quantité ». Le P.P. et le le P.V. dérivent du P.R. et du P.M. mais ils ont leurs propres paramètres métriques en tant que principes. Ce sont deux paramètres numériques qui quantifient les vers et leurs parties. Avec la connaissance du nombre et des parcours des chaînes de rimes [P.R.], du nombre de parties par vers et de vers par strophe/*ubeti* – dans le cas général où le P.M. est pertinent – l'analyse métrique est rendue possible. Les différences entre genres ou *bahari* « mers » sont liées à la conjonction de ces paramètres liés aux trois principes du P.R., du P.P. (dépendant lui même du P.R. et du P.M.) et du P.V (dépendant lui même du P.R. et du P.M.). Au sein d'un même genre, les différences liées au nombre de syllabes par partie ou par vers [P.M.] définissent des courants/*mikondo* syllabiques. Un genre ne

se caractérise donc pas par un trait unique mais par la réalisation d'un ensemble de traits distinctifs. Ceci explique la nécessaire déficience des classifications qui ne retiennent qu'un trait pertinent comme principe de leur typologie (par exemple le seul nombre de vers par strophe/*ubeti)* et la définition de réseaux de ressemblances génériques ou « d'airs de famille » entre certains genres qui partagent des traits distinctifs, mais pas tous.

Représentation graphique de la construction axiomatique classique d'une strophe/ubeti :



Les genres poétiques classiques sont fondés sur un ordre oral de la métrique. Même lorsque les compositions sont écrites, l'ordre oral est premier par rapport à l'ordre graphique (*ajami* ou latin) qui ne fait que reproduire l'ordre oral. Ceci se manifeste par le fait que les parcours des chaînes de rimes ou de *viwango*, quand ils isolent une régularité métrique, sont *suffisants,* avec cette expression du P.M, pour définir les frontières des vers entre eux, éventuellement de leurs parties ou hémistiches, mais aussi les frontières de strophes/*ubeti* entre elles. La structure de la strophe/*ubeti* est définie par les relations ou le motif qu'ont décrits ensemble les parcours des chaînes de rimes et de *viwango* [P.R.] et la régularité de la taille syllabique des éléments délimités au sein de la strophe/*ubeti* [P.M.]. Le genre classique TUMBUIZO constitue une exception à cette règle car le P.M. est inopérant. L'ordre graphique, lorsqu'il s'autonomise, peut perdre cette caractéristique de structuration. Il peut ne plus être possible de définir par la seule action des parcours des chaînes de rimes et la mesure syllabique une unité comme la strophe/*ubeti.* C'est le cas dans le genre néo-UTENZI (*Cf* Manifestations créatives dans le nouvel ordre graphique latin : le néo-Utenzi de J. K. Nyerere) où la succession de chaînes de rimes qui unissent les lignes graphiques deux à deux, bien qu'elle isole une régularité métrique, ne permet pas à elle seule de délimiter un point de passage d'une strophe/*ubeti* à l'autre. Les compositions nouvelles qui témoignent d'un basculement vers l'ordre graphique perdent la capacité à faire strophe/*ubeti* de manière autonome par l'action des chaînes de rimes comme le font les compositions classiques. C'est la présentation graphique qui nous montre que nous avons une strophe/*ubeti* toutes les trois chaînes de rimes et non la succession de ces chaînes de rimes qui pourraient être tout aussi bien regroupées par deux, quatre, cinq, *etc*. A avoir conservé les paramètres d'un principe dérivé, le principe des vers [P.V], dans la logique de succession d'éléments octosyllabiques, sans conserver tous les paramètres des principes fondamentaux, le P.M. est respecté mais pas le P.R. car une chaîne de rimes est absente, le genre néo-UTENZI perd la capacité d'une composition de genre UTENZI traditionnelle à former des strophes/*beti* de manière indépendante du support graphique. Dans les compositions classiques, certains éléments en relation au P.R. marquent les frontières de strophes/*ubeti.* Ce sont les chaînes de rimes omni-strophe des genres UTENZI et SHAIRI, la réalisation de plusieurs chaînes de rimes ou *viwango* par vers qui contribuent à rendre manifeste le passage d'une strophe/*ubeti* à l'autre. La permutation des chaînes de rimes

sur le dernier vers d'une composition de genre SHAIRI est par exemple une façon très claire de marquer la fin d'une strophe/*ubeti* (*Cf* Le motif en « X »). L'ordre graphique autonome, lorsqu'il décroche de l'ordre oral, perd éventuellement la capacité d'une délimitation des unités métriques en l'absence d'un support graphique des textes. Le genre néo-UTENZI est à cheval entre l'ordre oral et l'ordre graphique car il a conservé un principe fondamental qui est le P.M. Les compositions en vers libres *(mashairi huru),* où toute régularité métrique classique est absente, sont dans l'impossibilité de délimiter des vers et des strophes/*beti* en l'absence d'une représentation graphique qui rend intelligible leur structure. Nous verrons que les compositions de Mathias E. Mnyampala, quand il innove[151] en transformant les règles des genres classiques, conservent la capacité d'une délimitation autonome des éléments métriques par la seule action du P.R. et du P.M. Le P.R. et le P.M. ont rapport à la syllabe qui est de nature phonologique, quel que soit le moyen de réalisation du son : oral, graphique ou mental. L'innovation métrique de Mathias E. Mnyampala reste très proche de la structure classique des mètres et conserve certaines de leurs caractéristiques essentielles.

3. Structure métrique de la strophe/*ubeti* dans les mètres classiques

La strophe/*ubeti* se caractérise par le nombre, les parcours et les valeurs phonologiques des chaînes de rimes qui la structurent. Les parcours des chaînes de rimes considérés ensemble décrivent un motif. C'est à dire que la strophe/*ubeti* est définie de manière fondamentale par rapport au P.R. Ces chaînes de rimes délimitent des vers et éventuellement des parties de vers qui caractérisent à nouveau et de manière connexe la strophe/*ubeti* par le nombre de vers par strophe/*ubeti* et le nombre de parties par vers. C'est à dire les paramètres respectifs du P.V. et du P.P. qui dérivent des principes fondamentaux (P.R. et P.M.).

Le genre (*bahari),* le courant (*mkondo)* syllabique et le type (*aina)* de strophe/*ubeti* sont définis par les opérations précédentes.

Le genre dépend des paramètres liés aux chaînes de rimes (nombre, orientation, portée, parcours et valeur phonologique) [P.R.] qui se traduisent dans les valeurs des

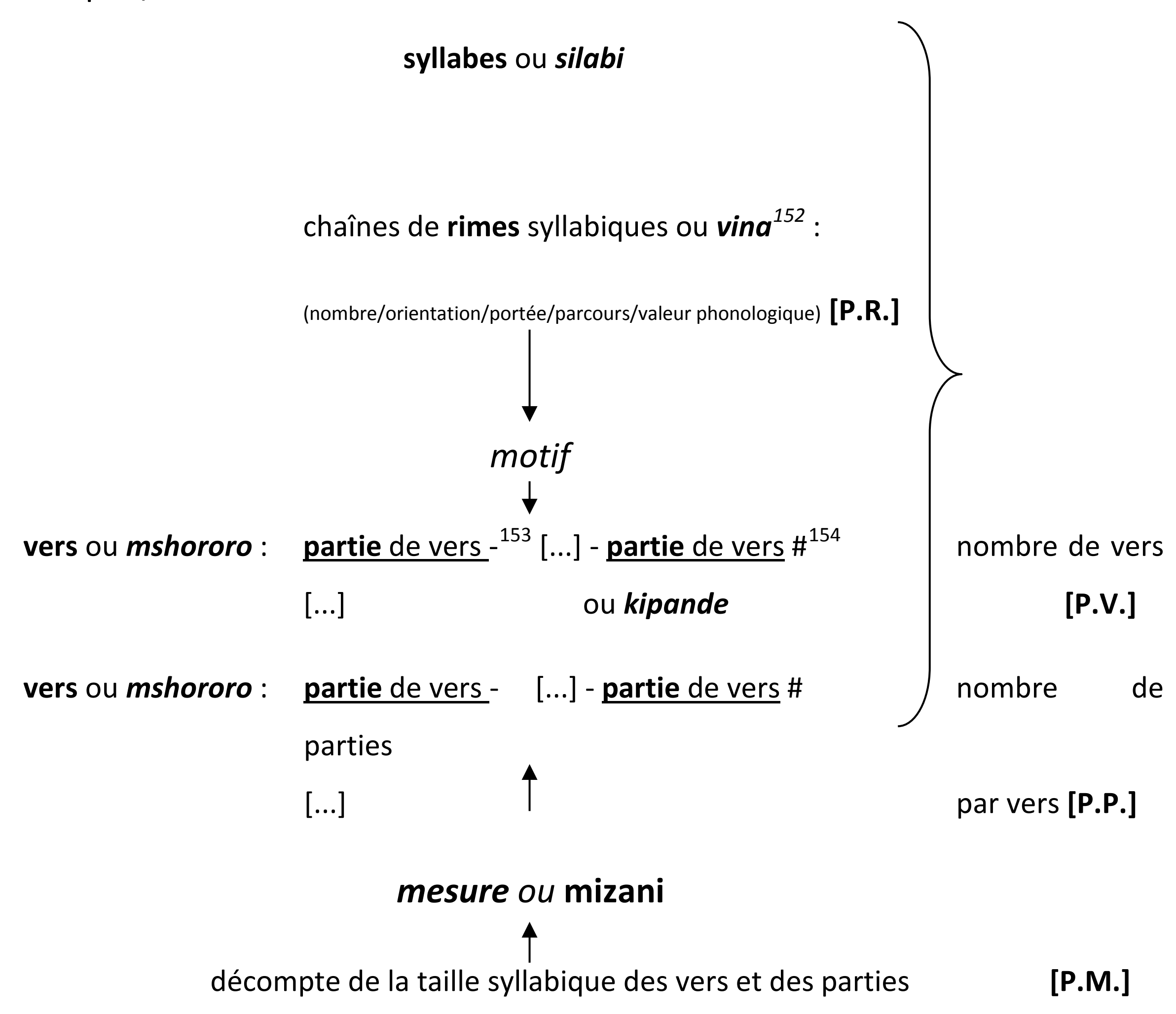
paramètres liés au P.P. et au P.V., c'est à dire le nombre de parties par vers et le nombre de vers par strophe/*ubeti.*

Le courant syllabique dépend du nombre et de la taille syllabique des parties de vers, c'est à dire de l'expression du P.M. et du P.P. ou de la taille syllabique des vers lorsque ces derniers sont indivis, c'est à dire du P.M. et du P.V.

Le type de strophe/*ubeti* est caractérisé par les différents motifs métriques que prennent les chaînes de rimes. Il dépend du P.R.

Modèle graphique général de la strophe/*ubeti *des compositions classiques d'expression swahilie

Strophe/*Ubeti* :



NB : Le genre ou *bahari* se définit par les paramètres liés aux chaînes de rimes *(vina),* au nombre de vers par strophe/*ubeti* et au nombre de parties par vers.

Un courant ou *mkondo* au sein d'un genre est défini par le nombre de parties par vers et par les décomptes des tailles syllabiques de ces parties.

Un type ou *aina* de composition est caractérisé par le motif général décrit par les parcours de ses chaînes de rimes *(vina).*

4. Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique

a. Le *principe des rimes (vina)* [P.R.], ses paramètres et ses effets

Nous avons vu que ce principe est fondamental et premier dans notre description axiomatique des principes et des paramètres des compositions classiques d'expression swahilie. Il convient d'en donner une description détailée. En effet, pour toutes les innovations qui ne sont pas des compositions en vers libres *(mashairi huru)* et qui se fondent *ex materia* sur les principes et paramètres classiques comme base de leurs transformations métriques, le P.R. est celui qui en cas de modification serait le plus à même de générer des genres nouveaux.

a. Définition du principe

Le P.R. se fonde sur l'existence de chaînes de rimes *(vina)* qui traversent une composition et la structurent. La rime est une relation d'homophonie parfaite entre syllabes finales d'une section, d'une partie de vers ou d'un vers. Ces unités métriques et ces positions sont, comme la strophe/*ubeti,* définies par le P.R. et elles servent rétrospectivement à caractériser les chaînes de rimes.

b. Paramètres

Les chaînes de rimes se distinguent par leur nombre, leur orientation, leur portée, leur parcours et leur valeur phonologique. Considérées dans leur ensemble, elle décrivent un

motif. Elles se définissent toutes, dans le cas de la rime *stricto sensu* ou *kina* (pl. *vina*), par une relation d'identité phonologique parfaite à l'échelle de la syllabe isolée.

Le paramètre du **nombre** de chaînes de rimes se définit au niveau de la strophe/*ubeti* qui est délimitée par les chaînes de rimes

L'**orientation** d'une chaîne de rime est décrite par la succession des positions qu'elle va occuper (et de manière première *définir*) dans la strophe/*ubeti.* La chaîne peut passer à l'intérieur du vers et s'appelle alors une rime interne *(vina vya kati),* au milieu du vers dans le cas des rimes médianes *(vina vya katikati)* ou à la fin du vers. Nous parlons en ce dernier cas de rimes finales *(vina vya mwisho).* Des chaînes de rimes, comme c'est le cas d'une des chaînes de rimes caractéristique du genre UTENZI (ou UTENDI) qui réunit les trois premiers hémistiches[155] de la strophe/*ubeti* changent de position. Les variations de position ou d'orientation de la chaîne prise dans son ensemble conduisent à la description de parcours caractéristiques.

La **portée** d'une chaîne de rimes particulière est une notion liée à son parcours dans une ou plusieurs strophes/*beti.* Le parcours de la chaîne peut se limiter à une strophe/*ubeti* unique, en ce cas la chaîne est intra-strophe/*ubeti.* Il peut aussi passer par plusieurs strophes/*beti* et en ce cas la chaîne est inter-strophe/*ubeti.* Enfin, certaines chaînes, comme c'est le cas de la deuxième chaîne de rimes caractéristique du genre UTENZI (ou UTENZI) qui unit toutes les syllabes finales des parties finales des vers finaux de toutes les strophes/*beti,* sont des chaînes de rimes omni-strophe/*ubeti.*

En définitive, six cas[156] de figures généraux se dégagent pour les genres classiques que nous avons envisagés quant aux **parcours** des chaînes de rimes :

- les chaînes de rimes (ou *viwango)* internes *(vina vya kati)* ou médianes *(vina vya katikati)* intra-strophe/*ubeti* (parcours « vertical » interne ou médian)
- les chaînes de rimes finales *(vina vya mwisho)* intra-strophe/*ubeti* (parcours « vertical » final)
- les chaînes intra-strophe/*ubeti* de position variable (parcours en « L inversé », en « L ») ou inter-strophe/*ubeti* de position variable (parcours en «] »)

- les chaînes de rimes finales inter- et omni-strophe/*ubeti* de position ponctuelle constante, à l'extrémité complète d'une strophe/*ubeti* (dernière syllabe de la dernière partie du dernier vers de la strophe/*ubeti*) (parcours en « pointillés »)

Lorsque nous dépassons l'échelle métrique de la syllabe unitaire, c'est à dire de la rime, d'autres relations d'identité phonologique existent et elles peuvent accompagner les parcours des chaînes de rimes. Ces relations peuvent porter sur une partie de la syllabe qui précède immédiatement la rime, sur la syllabe à nouveau antécédente et ainsi de suite, définissant alors des degrés de profondeur syllabique de ces relations. Jusqu'à présent, nous avons vu que ces relations d'identité ne concernent que des parties de la ou des syllabes concernées à part la rime. Le cas de rimes doubles existe, c'est à dire de l'identité phonologique intégrale de deux syllabes.

Les **motifs** décrits par les chaînes de rimes correspondent à l'ensemble des parcours des chaînes de rimes dans une ou plusieurs strophe/*ubeti*. La description d'un motif insiste sur les chaînes caractéristiques du motif mais ne les cite pas toutes. Le motif en « X » est le résultat du parcours de deux chaînes, l'une en « L » et l'autre en « L inversé » mais il peut y en avoir d'autres comme une chaîne de parcours en « pointillés ». De même, le motif en « L inversé » insiste dans sa description sur le fait qu'une seule chaîne de rimes change d'orientation mais il peut y avoir d'autres chaînes d'orientation constante dans la strophe/*ubeti*, c'est à dire de parcours « vertical » interne ou médian ou en « pointillés ». le motif en «] » est lui caractérisé par une succession et un entrelacement de chaînes de rimes aux parcours en «] ».

La **valeur phonologique** des chaînes de rimes permet de tracer la frontière entre les rimes *(vina) stricto sensu,* c'est à dire les syllabes homophones, et les *viwango* qui ont le même effet clivant et structurant que les rimes mais sont de valeur phonologique indéfinie quant aux syllabes sur lesquelles ils opèrent les césures *(vituo)*.

c. Effets

Les chaînes de rimes *(vina)* et les *viwango* réalisent des opérations de césure ou *kituo* (pl. *vituo*) dans les textes ou les séquences sonores. Si les sections *(vifungu)* ainsi définies ne sont pas régulières entre elles sur le plan du décompte syllabique [P.M.], il n'y a pas

de strophe/*ubeti* et nous en restons à des séquences indéfinies et improvisées qui ne présentent que des rimes entre elles, voire des *viwango* (*Cf* Le genre UTUMBUIZO). La définition d'une régularité métrique conduit à la définition simultanée de parties *(vipande)* et de vers *(mishororo)* par les chaînes de rimes ou les *viwango.* Cette possibilité est liée au pouvoir de césure qui caractérise les chaînes de rimes et les *viwango* mais aussi à la possibilité d'opérer des césures *(vituo)* de longueur sonore (ou de représentation graphique) *différentes* selon que nous avons à faire à une partie de vers ou un vers. La césure entre vers est plus longue à l'oral que la césure entre parties de vers et la césure entre vers se traduit, suivant l'ordre graphique, par un retour à la ligne, à la différence des césures entre parties. Ce sont ces deux effets structurants fondamentaux des chaînes de rimes ou des chaînes de *viwango* qui font la strophe/*ubeti,* ses vers et ses parties.

a. Le *principe de la mesure (mizani)* [P.M.]

Le P.M. s'exprime par une opération de comptage de la taille syllabique des parties de vers ou des vers. Il intervient après la définition de sections *(vifungu)* par les chaînes de rimes ou de *viwango.* Si une régularité se dégage dans les valeurs des différents décomptes c'est alors que la définition simultanée des parties de vers et des vers devient possible. Le P.M. intervient aussi dans la définition des courants *(mikondo)* syllabiques qui sont caractérisés par des différentiels réguliers de tailles syllabiques entre les différentes parties d'un même vers.

b. Le *principe des parties (vipande)* [P.P.]

Une partie de vers est une séquence de syllabes de décompte syllabique régulier, prévisible [P.M.], qui se définit sur au moins l'une de ses frontières syllabiques par une césure caractéristique[157] opérée en relation avec le P.R. Le P.P. est un principe dérivé du P.R. et du P.M., cependant la valeur de son unique paramètre, le nombre de parties par vers, est un trait caractéristique d'un genre poétique donné. Un genre poétique donné se caractérise entre autres par ce trait définitoire.

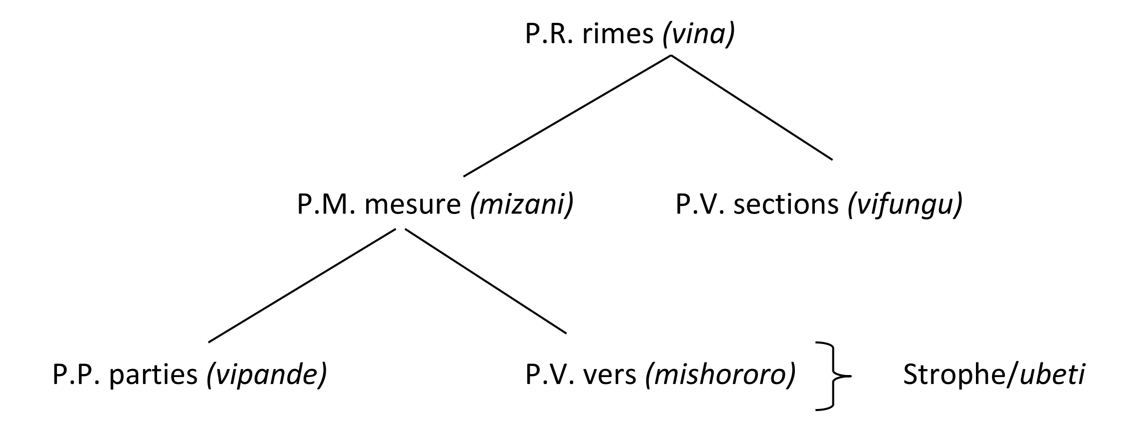
c. Le *principe des vers (mishororo)* [P.V.]

Le vers est une séquence syllabiques de décomptes syllabiques réguliers et prévisibles qui se définit sur ses deux extrémités par une césure[158] caractéristique qui en marque la frontière sonore ou graphique. Le nombre de vers par strophe/*ubeti* est un paramètre qui associé à d'autres est définitoire d'un genre poétique donné. Nous rappelons que les genres se définissent par l'association de plusieurs traits caractéristiques donnés dans des identités particulières de la valeur des paramètres des principes de la métrique classique et non par la valeur d'un paramètre d'un seul trait. Ainsi, les genres SHAIRI et DURA MANDHUMA/INKISHAFI peuvent avoir le même nombre de QUATRE vers par strophe/*ubeti.* Un autre trait les différenciera, en l'occurrence la présence de *viwango* dépendant du P.R. dans le seul genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI.

d. Structure hiérarchique des principes

Notre étude de certains mètres classiques de la poésie d'expression swahilie a conduit à l'identification de principes métriques en nombre limité à quatre : le P.R. , le P.M., le P.P. et le P.V. Il s'agit sur le plan épistémologique d'une hypothèse réductionniste où la réalité de « l'objet poésie d'expression swahilie » a été réduite à ce nombre limité de principes.

Si le P.R est *premier,* l'expression du P.M. est une caractéristique générale des genres poétiques mais elle est facultative. Il y a donc une alternative entre le genre UTUMBUIZO où le P.M. n'est pas pertinent, ni l'unité de la strophe/*ubeti,* et les autres genres poétiques :



[79] Dans tout ce chapitre nous citons la terminologie telle qu'elle est utilisée par les auteurs eux-mêmes et telle qu'ils la définissent.
[80] La confusion est fréquente dans les textes entre cette notion de mesure '*mizani'* ou littéralement de balance, qui est le décompte du nombre de syllabes par unités : vers ou parties de vers (hémistiches, tristiches, *etc*) et celle de la syllabe unitaire. Des auteurs utilisent ce terme dans ces deux sens.
[81] Le nominal '*usita'* est aussi d'origine arabe car le chiffre 6 '*sita'* est un emprunt à l'arabe mais il applique en plus une logique morphologique *bantu* par la préfixation du préfixe nominal de la classe 11 (abstractions) sur cet emprunt.
[82] Nos propre observations datant de 2010 montrent que le chanteur, appelé *mghani* cl.1 (pl. *waghani* cl.2) à Dar es Salaam, lit les textes écrits sur du papier en les récitant sur un mode de cantillation non-religieuse. Cette façon d'utiliser des textes imprimés par le *mghani* n'avait pas été préparée à l'avance et nous étions simplement venus avec des livres de Mathias E. Mnyampala afin d'en réaliser un enregistrement. Le chanteur nous a proposé différents choix de mélodies (qui ont des noms) qu'il appliquerait à son interprétation des vers graphiques et nous lui avons demandé d'enregistrer la même mélodie/cantillation des vers graphiques appliquée à des compositions de genre SHAIRI différentes tirées du *Diwani ya Mnyampala Cf* 2ème annexe, Dar es Salaam (2010) : VID_MGHx (chants du *mghani*).
[83] Poète tanzanien dans le recensement de M.M. Mulokozi et T.S.Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 27).
[84] Que ce soit dans cette édition de 1972 ou dans celle de 1934 d'Alice Werner (WERNER, A., 1934) le nom de Mwana Kupona Bint Shamu (1790-1860) (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : pp 52-53) n'est pas mentionné comme auteur de cet *utenzi* dans les références bibliographiques, ce qui a été la source de nombreuses confusions par la suite.
[85] L'auteur utilise le nom 'ligne' pour désigner le vers d'une strophe/*ubeti* et nous reproduisons fidèlement sa façon de définir le mètre en vue de la modélisation ultérieure qui va intégrer toutes les données et où nous définirons notre propre terminologie de manière univoque.
[86] Notre transcription est vérifiable directement dans l'archive audio intitulée kiswahili (disque Bleu_Piste2_6m53_12m20) qui est le fichier sonore de la poésie. Nous l'avons par ailleurs transcrite intégralement (ROY, M., 2013a).
[87] Nos informations sont tirées du site de la SOAS dédié aux manuscrits swahilis où le manuscrit de *l'utenzi wa Ras 'lGhuli* « *utenzi* de la tête de goule » fait l'objet d'une description détaillée :
http://www.swahilimanuscripts.soas.ac.uk/perl/Project/showSwahiliItem.pl?ref=MS%20380272a
[88] Les informations de datation, de localisation et d'auteur de cet *utenzi* sont concordantes entre le site de la SOAS des manuscrits swahilis :
http://www.swahilimanuscripts.soas.ac.uk/perl/Project/showSwahiliItem.pl?ref=MS%20380531a
et l'enquête de Mugyabuso M. Mulokozi et T.S.Y. Tsengo (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : pp 52-53).
[89] Le site de la SOAS permet d'écouter une récitation de l'utenzi, et donc de vérifier nos transcriptions et la validité de notre analyse. Nous ne notons cependant pas les hauteurs mélodiques de la cantillation des syllabes des vers :
http://www.swahilimanuscripts.soas.ac.uk/swahili/mwana_kupona/mwana_kupona_1.htm
[90] Le son /s/ est proche de /th/ mais nous avons une rime légèrement différente ici ce pour quoi nous l'appelons d'.
[91] Rafiki « ami » ; mjuzi « connaisseur » (?) (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)
[92] Nyati « buffle » ; mbogo « buffle » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)
[93] Le nominal qui pilote l'accord en classe 7 fait l'objet d'une ellipse, nous supposons comme Knappert (KNAPPERT, J., 1979 : 84) qu'il s'agit de la baguette de bois, *kijiti* en classe 7. La restauration du nominal dans l'hémistiche donnerait alors *Kwa cha mtutusi kijiti* avec le même sens que celui que nous notons dans notre traduction en français tandis que l'ordre syntaxique normal est *kwa kijiti cha mtutusi*.
[94] Le nominal '*mtutusi'* désigne un arbre, le jujubier et '*mwananinga'*, l'acacia (VIERKE, C., 2007). Nous comprenons qu'il s'agit du bois dont sont faites les baguettes pour la percussion musicale. '*Mwananinga'* signifie par ailleurs « tourterelle » mais ce choix de traduction nous semblerait plus énigmatique dans le contexte des quatre strophes/*beti* ici présentes où il est question d'appeler la foule à la récitation publique de *l'utenzi*.

[95] Ikulu « palais présidentiel » ; jumba la serikali au ufalme « palais du gouvernement ou de la royauté » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)
[96] Ngoma « tambour » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)
[97] Uambe « que tu dises »; utumie ngozi kutengeneza ngoma « que tu utilises de la peau pour fabriquer un tambour » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)
[98] Liamshe « qu'il réveille » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)
[99] Jamaa « communauté, famille » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)
[100] Waume « hommes » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)
[101] Haraka na tayari « vite et prêt » (SHARIFF, I., N., 1988 : 236)
[102] Wakaazi « habitants » ; wenyeji « autochtones » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237)
[103] Wambeja banati « les filles du chœur » est aussi défini, à l'entrée 'wambeja' comme « wanawake bora » ; « les meilleures femmes » (WAMITILA, K., W., 2006 : 156).
[104] Mwanamke mzuri « belle femme » (SHARIFF, I., N., 1988 : 237) ; « lumière » (KNAPPERT, J., 1979 : 85)
[105] n est un nombre entier qui varie de 1 à 4 et désigne le numéro de strophe. a^n est la valeur syllabique ou voix (*sauti*) de la chaîne de rimes (*vina*) intra-strophe qui est fonction de chaque strophe/*ubeti* où elle apparaît. Elle est donc fonction de n. Dans l'exemple a^1 est de valeur sonore /si/, a^2 est de valeur /mbe/, a^3 est de valeur /li/ et a^4 est de valeur /ti/. La valeur de la rime b est /nga/ qui définit la relation d'identité omni-strophe A.
[106] En anglais et en *kiswahili* dans son texte.
[107] '*Fasihi ya Kiswahili'* signifie littéralement « littérature de langue swahilie ».
[108] En français l'unité monétaire du nom de '*dirahm*' provient de la même racine arabe, elle-même empruntée à la 'drachme' grecque de l'Antiquité.
[109] Nouvel élément dans la syntaxe de la formule compacte (répétition d'un motif métrique) :
La répétition d'un motif métrique est le nouvel élément induit par les définitions de Wamitila et Garnier. Le nombre de répétition, ici '3', est indiqué par un chiffre suivi du symbole de la multiplication '*' devant le motif concerné par la répétition correspondante. Le motif est ici situé à l'échelle du vers dont les paramètres sont précisés entre parenthèses comme dans les modélisations précédentes. Il n'y a plus d'hémistiches dans cette formule du vers.
[110] Le terme '*mshororo'* pour désigner un vers entier et non un hémistiche est celui de Wamitila. Garnier emploie uniquement le nom 'vers' dans sa description du genre en français.
[111] Il s'agit du code de la photographie numérique du tapuscrit où la composition apparaît dans les archives Mnyampala, dans la deuxième annexe du volume 1 ou dans l'annexe unique du volume 2.
[112] Nous choisissons le terme '*mstari'* ; pl. '*mistari'* qui correspond à une ligne graphique en *kiswahili*.
[113] *Usanifu* est traduit par « technique, habileté, dextérité, art de la composition » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 461)
[114] Cheikh Kaluta Amri Abedi utilise le mot *'mizani'* à la fois pour désigner la mesure c'est à dire le nombre de syllabes dans une ligne *(mstari)* ou une partie de ligne et ici pour désigner les mesures individuelles que sont les syllabes. Le sens premier de ce mot est « balance, bascule […] balancier d'horloge » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 304).
[115] Cette expression « *chache kuliko* » signifie « moins de », nous la traduisons pas strictement inférieur à, ce qui revient au même sur le plan de la métrique : il peut y avoir onze syllabes maximum par ligne dans une strophe/*ubeti.*
[116] Le nominal '*Manga'* désigne le *« Nord* […] *d'où sont venues à la côte orientale d'Afrique les principales colonies arabes* […] *R. MAKA, La Mecque, à cause de sa direction nord par rapport à la côte orientale d'Afrique.* » (SACLEUX, C., 1939, 501).
[117] Le nominal '*udhuhia'* est rare, Cheikh Kaluta Amri Abedi nous donne comme équivalent '*waziwazi'* « clairement » dans le lexique de son livre (ABEDI, K., A., 1954 : 147).
[118] Ce nominal *'Inkishafi'* d'origine arabe signifie littéralement en arabe « révélé ; dévoilé » (*Cf* STIGAND, C., H. *et al,* 1915 : 73). Des traductions du titre ajoutent des notions qui ne sont pas contenues dans le titre original en *kiswahili* et nous traduisons simplement par « la révélation ».
[119] La pensée philosophique et logique de Ludwig Wittgenstein fait l'objet d'interprétations multiples et parfois contradictoires. Nous suivons le modèle de définition psycholinguistique de la théorie des prototypes d'Eleanor Rosch qui reprend des thèmes des textes de Wittgenstein et propose le modèle

d’analyse de traits que nous appliquons à la définition du genre UTENZI (*Cf* ROSCH, E., 1973 et WITTGENSTEIN, W. *et al,* 1993).

[120] Cette strophe/*ubeti* est du genre INKISHAFI/DURA MANDHUMA chez Shariff mais ne correspond pas au texte de la composition *Al-Inkishafi* de Sayyid Abdalla bin Ali bin Nassir (SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR *et al,* 1977).

[121] La critique de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62) qui aboutit à la définition des traits 5. Shariff, 6 et 7 en supplément des traits 1, 2, 3, 3. étendu et 4 de Cheikh Kaluta se greffe aux analyses de ce dernier auteur *dont le respect du trait 4* dans les compositions de genre UTENZI qui vont faire l’objet d’une classification différente. Pour Shariff il ne s’agit pas d’UTENZI en raison de l’expression des traits supplémentaires 5. Shariff, 6 et 7. Mais de manière plus fondamentale, il ne pouvait pas s’agir d’UTENZI au départ chez Shariff pour qui le trait 4 appliqué au genre UTENZI n’est pas réalisé. Nous restons donc dans la définition de Cheikh Kaluta Amri Abedi comme *cadre* de notre analyse, complétée localement par les critiques de Shariff.

[122] La formule d’une ligne graphique est inscrite entre parenthèses. Le décompte syllabique est ici défini par le trait 1 c’est-à-dire par un entier N constant à l’échelle d’une composition et d’une valeur strictement inférieure à douze. Il n’y a pas de rimes médianes (trait 2). Le trait 3 est appliqué et étendu de la manière suivante :
La chaîne de rimes a (trait 3. étendu. rime a) est une chaîne intra-strophe dont la valeur sonore a est propre à chaque strophe/ubeti identifiée par un nombre entier n. La valeur sonore a est donc dépendante de ce nombre n et nous le symbolisons par la valeur an qui sera variable d’une strophe/ubeti à l’autre. La chaîne de rime b exprime le trait 3. étendu. rime b. Les lignes graphiques sont au nombre de quatre (trait 4) et les trois premières présentent un motif métrique identique. La formule compacte correspond à l’ensemble des traits de définition de Cheikh Kaluta Amri Abedi (1, 2, 3, 3. étendu et 4).

[123] Tr.1. : décompte syllabique des lignes graphiques inférieure strictement à douze. Tr.2. : absence de rimes médianes. Tr. 3. étendu : présence de chaînes de rimes a intra-strophe et b omni-strophe entre syllabes finales des lignes finales de toutes les strophes. Tr.4. : quatre lignes graphiques (*mistari* sg *mstari*) par strophe/ubeti.

[124] Le dictionnaire swahili-français de Lenselaer nous donne les correspondances suivantes : « MTINDO (mi-) […] a) genre, espèce, forme, mesure, format, coupe. b) sorte spéciale, qualité supérieure. c) fin, achèvement […] » (LENSELAER, A., 1983 : 331). Dans le cas présent, la notion de « format » nous semble particulèrement adaptée.

[125] La représentation additionnelle des chaînes de rimes a et b est de nous.

[126] Pour le décompte syllabique des éléments -*principe de la mesure (mizani)*- et les chaînes de *rimes a et b - principe des rimes (vina) - vide infra*.

[127] Nous avons éliminé les *tenzi* de 11 syllabes de cette présentation en suivant les observations de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62).

[128] Nous avons éliminé les *tenzi* de 11 syllabes de cette présentation en suivant les observations de Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 60-62).

[129] Wamitila opére une distinction qui lui est propre entre la balance métrique ou *wizani* et les unités de mesures syllabiques qui la détermine ou *mizani.* Chez Abedi, le terme *mizani* désigne à la fois le décompte des syllabes ou *silabi* dans un élément métrique et les unités syllabiques qui permettent de compter (ABEDI, K., A., 1954 : 17). Shariff emploie le terme *mizani* comme Abedi tandis que la rime syllabique est appelée *sauti* ou « voix » (SHARIFF, I., N., 1988 : pp 42-43). C’est cette ambivalence du terme *mizani* que Wamitila a tenté de désambiguïser à l’aide du néologisme *wizani* mais plusieurs définitions restent en concurrence dans le champ lexical de la terminologie métrique d’expression swahilie.

[130] Le radical *sh̠āʼir* signifie « le poète » en arabe. Le *sh̠āʼir* guidait la tribu et était le dépositaire d’une science magique où sa parole et ses rythmes visaient l’enchantement (ENCYCLOPEDIE DE L’ISLAM, 1991, Tome 9 : 231).

[131] Nous lisons dans l’*Encyclopédie de l’Islam que l’« ʻIlm al-ʻarūḍ* est le terme technique qui désigne la métrique arabe ancienne. [...] dans ce sens plus large, *ʻIlm al-ʻarūḍ* ne signifie pas seulement la science du mètre mais aussi celle de la rime. » (ENCYCLOPEDIE DE L’ISLAM, 1991, Tome 1 : 688).

[132] En arabe, le radical sémitique *bayt* désigne de manière générale la maison ou la tente chez les nomades. C’est en prosodie que *bayt* désigne un vers (ENCYCLOPEDIE DE L’ISLAM, 1991, Tome 1 : 1174).

La poésie arabe ancienne ne délimite pas de strophes comme unités métriques. Il y a donc une logique partagée entre l'arabe et le *kiswahili* qui utilise la notion de « demeure » comme une unité métrique mais une différence d'échelle métrique. Le *bayt* arabe est un vers divisé en deux hémistiches tandis que l'*ubeti* swahilie est une strophe faite de vers eux-mêmes éventuellement divisés en parties ou hémistiches.

[133] Abstraction forgée sur l'adjectif numéral –*wili* « 2 ».

[134] Abstraction forgée sur l'adjectif numéral –*tatu* « 3 ».

[135] Abstraction forgée sur l'adjectif numéral –*nne* « 4 ».

[136] Abstraction forgée sur l'adjectif numéral –*tano* « 5 ».

[137] Abstraction forgée sur l'adjectif numéral –*sita* « 6 » lui-même d'origine arabe.

[138] Abstraction forgée sur l'adjectif numéral –*kumi* « 10 ».

[139] *Wimbo*, nom d'un genre particulier de composition et aussi d'une chanson en général.

[140] *Shairi*, nom d'un genre particulier et de la poésie en général.

[141] Les auteurs ne donnent que le nom des genres. Les commentaires sont de nous.

[142] Je m'écarte d'une traduction trop littérale de « sitii changu kilima » qui signifie en kiswahili « Je ne mets pas ma colline ». L'idée est celle d'un obstacle ou d'un problème que l'auteur du poème aurait créé d'elle-même ou chercherait à faire valoir.

[143] Nous prenons bien soin de parler de dialectes du Nord du Kiswahili en général car l'identification précise de quel dialecte il s'agit serait un exercice malaisé sur la base d'aussi peu d'informations qu'une seule phrase écrite. Dans le cas de cette 'wimbo', l'auteur nous fournit des informations supplémentaires (SHARIFF, 1988 : 221). L'auteur de la '*wimbo'* est une femme, Zena, et elle l'a écrite en 1976 à Mombasa. Si Zena était originaire de Mombasa, nous pourrions faire l'hypothèse que le dialecte du Nord que nous avons sous les yeux est un parler de Mombasa, sans aucune garantie. En bref, si nous pouvons reconnaître avec certitude des traits distinctifs permettant l'identification formelle des dialectes du Nord du kiswahili, même sur un échantillon linguistique restreint, nous ne pouvons en revanche pas identifier de quel dialecte il s'agit sur la base d'une échantillon limité.

[144] Chaque composition particulière se retrouve sous l'entrée correspondant à sa formule compacte dans la partie 1. Compositions du genre WIMBO de la première annexe.

[145] Ce courant est remarquable pour l'étude des possibilités syntaxiques ouvertes à la poésie. Ainsi la première ligne en suivant l'ordre des mots courant se dirait « kama wanja wa machoni » ou « comme le kôhl sur les yeux ».

[146] Nous pourrions nous demander si cette hiérarchisation des principes ne trouve pas un écho dans les processus cognitifs du poète en train de composer un poème. En particulier lorsque les vers sont composés mentalement sans le support d'une feuille de papier et d'un stylo. Cette étude dépasse le champ d'analyse qui est le nôtre.

[147] Shariff emploie le nominal « *herufi* » qui désigne la lettre ou le caractère imprimé et qui relève manifestement de l'ordre graphique.

[148] il s'agit des noms des marques diacritiques qui permettent d'associer une valeur vocalique à l'alphabet consonnantique arabe.

[149] La syllabe est l'unité de base que les axiomes viennent structurer.

[150] Si la valeur phonologique est définie nous avons une rime *(kina)* au sens propre et un *kiwango* ou « rime zéro » sinon.

[151] Ce sont les compositions du genre MSISITIZO « insistance », les types VIDATO « entailles » et MTIRIRIKO « flux » au sein du genre SHAIRI et le genre NGONJERA.

[152] Ou éventuellement de *viwango* qui délimitent des unités métriques sans homophonie syllabique.

[153] Césure *(kituo)* entre parties [P.R.].

[154] Césure *(kituo)* entre vers [P.R.].

[155] Il s'agit du genre décrit par une strophe/*ubeti* de deux vers scindés chacun en deux hémistiches.

[156] Nous utilisons des caractérisations de l'orientation des parcours qui relèvent de l'ordre graphique. Ces parcours pourraient aussi être définis par des alternances de rythmes à l'oral.

[157] il s'agit de la césure entre parties que nous avons représentée par le symbole '-' dans nos formules compactes.

[158] C'est le symbole '#' dans notre formalisme. Le vers au sens strict est donc une séquence de syllabes comprises entre deux symboles '#'.

Première annexe : analyses métriques détaillées

Phonologie et structure syllabique du *kiswahili*

Consonnes (API)

Nous reprenons le tableau de notre description phonologique du *kiamu,* dialecte swahili de Lamu (Kenya), comme base de travail (ROY, M., 2013a). Le *kiswahili sanifu* en tant que langue standard a de nombreuses prononciations différentes en fonction des compétences linguistiques de ses locuteurs et de son expansion géographique. Il faudrait réaliser des études extensives incluant les grandes villes d'Afrique l'Est, des villes et des villages pour décire la réalité phonétique de cette langue standard. Le tableau du *kiamu* donne cependant une indication des phonèmes qui peuvent entrer en combinaison avec des voyelles dans les syllabes des vers des poèmes tandis que les phonèmes propres au *kiamu* sont inscrits dans des cases grisées.

<table>
<tr><td colspan="2">Externes</td><td colspan="7">Internes</td><td colspan="4" rowspan="4"></td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2"></td><td colspan="3">antérieures</td><td colspan="3">centrales</td><td>post</td></tr>
<tr><td colspan="2">non rétroflexes</td><td>rétro-flexes</td><td colspan="2">non affriquées</td><td>affriq</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>bi-lab</td><td>mi-lab</td><td>dent</td><td>alv</td><td rowspan="2"></td><td>pré-pal</td><td>pal</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">w</td><td colspan="2">l</td><td>ʃ</td><td>y</td><td></td><td>h</td><td colspan="3">non voisantes</td><td rowspan="4">O</td></tr>
<tr><td>p</td><td>f</td><td>ṭ</td><td>t</td><td>ʈ</td><td colspan="2">s</td><td>ʧ</td><td>k</td><td>non asp</td><td rowspan="2">sd</td><td rowspan="3">voisantes</td></tr>
<tr><td colspan="2">p^h</td><td>$ṭ^h$</td><td>t^h</td><td></td><td colspan="2"></td><td>$ʧ^h$</td><td>k^h</td><td>asp</td></tr>
<tr><td>b</td><td>v</td><td>ð</td><td>d</td><td>r</td><td colspan="2">z</td><td>ʤ</td><td>g</td><td colspan="2">sonores</td></tr>
<tr><td>mb</td><td>mv</td><td>nḍ</td><td>nd</td><td>nɖ</td><td colspan="2">nz</td><td>nʤ</td><td>ŋg</td><td colspan="3">mi-nasales</td><td rowspan="2">N</td></tr>
<tr><td colspan="2">m</td><td colspan="3">n</td><td colspan="3">ɲ</td><td>ŋ</td><td colspan="3">nasales totales</td></tr>
</table>

Voyelles (API)

Le système phonologique est simple avec cinq phonèmes vocaliques et trois degrés d'ouverture :

1er degré	i				u
2ème degré		e		o	
3ème degré			a		

Structure syllabique

Le *kiswahili* ne présente pas de paires distinctives avec une opposition de longueur consonnantique ou vocalique. L'accent a pour effet d'allonger systématiquement la longueur de la voyelle accentuée.

La répartition combinatoire de la structure syllabique possible est V, C, CV, et CCV.

V : Une voyelle seule est une syllabe dans /u-a/ « fleur » qui est constitué de deux syllabes /u/ et /a/.

C : Une consonne seule est une syllabe comme préfixe de classe dans /m-tu/ « personne » qui est constitué de deux syllabes /m/ et /tu/.

CV : une séquence consonne voyelle est une syllabe dans /mi-ti/ « arbres » qui est constitué de deux syllabes /mi/ et /ti/.

CCV : une séquence consonne consonne voyelle est une syllabe dans /ku-ʃtu-ka/ « sursauter » qui est constitué de trois syllabes /ku/, /ʃtu/ et /ka/.

1. **Le genre WIMBO**

Courants (*mikondo*) du genre WIMBO

A. **Courants du genre WIMBO à deux chaînes de rimes**

Courants du genre WIMBO à deux parties de décomptes syllabiques constants d'un vers à l'autre

a. WIMBO 3*(p=2|6,a-6,b#)

« Huba na mapendi	*yamezoningiya*
Hamu huitundi	*hata saa moya*
Toba wangu kandi	*huwat'i udhiya »*

Zena, Mombasa, 1966 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 46)

« La passion et l'amour	comme ils m'ont pénétrée
Le désir tu n'en prends pas soin	même pas une heure
Mon regret est un trésor	tu ne fais pas cesser la difficulté »

Analyse métrique :WIMBO 3*(p=2|6,a='n*d*i'-6,b='ya'#)

vers 1 :	Hu-ba-na-ma-pe-**n*d*i**	ya-me-zo-ni-ngi-**ya**
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2 :	Ha-mu-hu-i-tu-**n*d*i**	ha-ta-sa-a-mo-**ya**
	N1=6	N2=6
vers 3 :	*T*o-ba-wa-ngu-ka-**n*d*i**	hu-wa-*t'*i-u-dhi-**ya**

1 chaîne de rimes internes '**n*d*i**' entre parties gauches

1 chaîne de rimes finales '**ya**' entre parties droites

b. WIMBO 3*(p=2|8,a-8,b#)

« Sinione ninyemee	*nami nayuwa kusema*
Ito hangalia dee	*sitii changu kilima*
Ikiwa mai yayee	*kwa karibu ya*ta*fuma »*

Zena, Mombasa, 1976 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 45)

« Ne me crois pas silencieuse	car je sais parler
Regarde avec tes yeux eh !	Je n'invente rien[159]
Lorsque l'eau est pleine	bientôt elle débordera »

Analyse métrique :

WIMBO 3*(p=2|8,R='ee',a='e'-8,b='ma'#)

vers 1	Si-ni-on-e ni-nye-me-**e**	na-mi na-yu-wa ku-se-**ma**
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2	I-to ha-nga-li-a de-**e**	si-ti-i cha-ngu ki-li-**ma**
	N1=8	N2=8
vers 3	I-ki-wa ma-i ya-ye-**e**	kwa ka-ri-bu ya-ta-fu-**ma**

1 chaîne de rimes internes '**e**' entre parties gauches

1 chaîne de rimes finales '**ma**' entre parties droites

1 relation à gauche constituée par la répétition d'un motif sonore : les deux voyelles 'ee'. Il ne s'agit pas d'une rime double car la première syllabe de la relation tronque sa consonne.

c. WIMBO 3*(p=2|4,a-8,b#)

« Sina hali *moyo wangu nidengene*
Sihimili *wala sipendi mngine*
Tafadhali *nakuomba tuonane »*

Zena, Mombasa, 1966 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 46)

« Je ne suis plus rien J'ai trompé mon cœur
Je ne supporte plus et je n'aime pas un autre
S'il te plait Je demande à te voir »

Nous repérons à nouveau des formes dialectales de la zone Nord du *kiswahili*. L'aspect –e résultatif suffixé avec un effet de rétro-harmonisation : 'nidengene' « j'ai trompé » en lieu du standard 'nimedanganya' de même sens.

Et aussi une forme locale de l'adjectif standard 'ingine' « autre » qui se note '-ngine' et s'accorde donc en conséquence 'mngine' et non *std*. 'mwingine' « (une personne) autre ».

Comme dans toutes les compositions du genre WIMBO nous avons trois vers par strophe/*ubeti*. La variation est ici dans le nombre de parties par vers et de syllabes par parties de vers [P.M.].

La formule compacte détaillée de la strophe/*ubeti* est :

WIMBO 3*(p=2|4,a='li'-8,b='ne'#)

Le découpage syllabique des vers est le suivant, il est réalisé par l'action conjointe du P.M. et du P.R.:

vers 1 :	Si-na ha-**li**	mo-yo wa-ngu ni-de-nge-**ne**
	partie 1	partie 2
vers 2	Si-hi-mi-**li**	wa-la si-pe-ndi m-ngi-**ne**
	N1=4	N2=8
vers 3	Ta-fa-dha-**li**	na-ku-o-mba tu-ona-**ne**

1 chaîne de rimes internes 'li' entre parties gauches

1 chaîne de rimes finales 'ne' entre parties droites

d. WIMBO 3*(p=2|8,a-4,b#)

« Mambo nimeyatafiti	*k'iyapima*
Nimeona tafauti	*kuwegema*
Mnazi wangu siwati	*kwa mkoma »*

« Mwinyi Mansabu », Sayyid Abi Bakr bin AbdurRahman bin Abi Bakar bin Ahmad (1829 ? – 1922 ?) (*in* SHARIFF, I., N, 1988 : 46)

J'ai cherché	et mesuré les choses
J'ai vu différemment	sur quoi me reposer
Mon cocotier je ne laisse	pas rester nain[160]

Formes non-standard:

Dialectes du Nord:

Les préfixes de nasalité se réalisent par une aspiration sur les consonnes /p/,/t/,/ṭ/ et /k/. La tradition orthographique des dialectes du Nord note ces aspirations par une apostrophe à la suite des phonèmes concernés, ce qui est le cas dans « k'iyapima », littéralement « je les mesurais ». L'information sémantique est importante car l'aspiration signale la première personne du singulier ici, « ni » en standard avec une consonne nasale réalisée. La forme équivalente en standard est « nikiyapima ».

Autre forme relevant des dialectes du Nord : *kuwegema* correspond à *kuegemea* en standard « compter sur ».

Graphie alternative :

« *t*afaut*i* » est une autre graphie possible du standard « *tofauti* », « différent, différence » et relève *stricto sensu* d'une différence dialectale par la présence du phonème /ṭ/ signalé par l'utilisation de l'italique par Shariff.

Analyse métrique :

WIMBO 3*(p=2|8,R=*t*_f_*t*_,a='*t*i'-4,b='ma'#)

vers 1	Ma-mbo ni-me-ya-*t*a-fi-***ti***	k'i-ya-pi-**ma**
	partie 1	partie 2
vers 2	Ni-me-o-na *t*a-fa-u-***ti***	ku-we-ge-**ma**
	n=8	n=4
vers 3	M-na-zi wa-ngu si-wa-***ti***	kwa-m-ko-**ma** »

1 chaîne de rimes '***ti***' à gauche entre parties de lignes

1 chaîne de rimes '**ma**' à droite entre parties de lignes

1 relation '*t*_f_*t*_' entre deux parties de lignes à droite ;
la relation se fait entre consonnes et les voyelles environnantes sont variables

e. WIMBO 3*(p=2|6,a-4,b#)

« Pokeya kalima	*e-mwendani*
Kaa kwa heshima	*duniyani*
Maisha hufuma	*maji pwani »*

Ibrahim Noor Shariff (SHARIFF, I., N., 1988 : 47)

« Accueille la parole	eh ! compagnon
Conduis-toi avec honneur	en ce monde
La vie déborde	la marée »

Analyse métrique :

WIMBO 2*(p=2|6,R='ima',a='ma'-4,S='ani',b='ni'#)+(p=2|6,a='ma'-4,S='ani',b='ni'#)

vers 1 :	Po-ke-ya-ka-li-**ma**	e-mwe-nda-**ni**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Ka-a-kwa-he-shi-**ma**	du-ni-ya-**ni**
	n=6	n=4
vers 3 :	Ma-i-sha-hu-fu-**ma**	ma-ji-pwa-**ni**

1 chaîne de rimes internes 'ma' à gauche

1 chaîne de rimes finales 'ni' à droite

1 relation 'ima' à gauche

1 relation 'ani' à droite

f. WIMBO 3*(p=2|8,a-5,b#)

« Ya Rabbi hunisikiya	*yote huona*
Huomba kinyenyekeya	*kula namna*
Nitakalo hukweleya	*nipa Rabana »*

Zena, Mombasa, 1983 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 47)

« Ô Seigneur qui m'écoute	qui voit tout
Je prie avec humilité	de toutes les manières
Ce que je veux tu le sais	donne-le mon Dieu »

Analyse métrique :

WIMBO (p=2|8,a='ya'-5,b='na'#)+2*(p=2|8,R='e_eya',a='ya'-5,b='na'#)

vers 1 :	Ya-Rab-bi-hu-ni-si-ki-**ya**	yo-te-hu-o-**na**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Hu-o-mba-ki-nye-nye-ke-**ya**	ku-la-na-m-**na**
	n=8	n=5
vers 3 :	Ni-ta-ka-lo-hu-kwe-le-**ya**	ni-pa-Ra-ba-**na**
	1 chaîne de rimes internes 'ya' à gauche	
	1 chaîne de rimes finales 'na' à droite	
	1 relation 'e_eya' à gauche	

Courants du genre WIMBO à deux parties de décomptes syllabiques variables d'un vers à l'autre

g. WIMBO 2*(p=2|2,a-8,b#)+(p=2|8,a-8,b#)

«Hela	*wateni yenu mayowe*
Tela	*wala asiwazuzuwe*
Kuna mti una khila	*humshinda kitunguwe »*

Zena, Mombasa, 1966 et aussi Al-Rudeyn, Khadija Muhammad 'Mwana Mtoto', Lamu, 1976 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 46)

« Allons !	Cessez vos cris
Attention !	Et qu'il ne les dupe pas non plus
Il y a un arbre rusé	il est plus fort que le lièvre

Formes non-standard:

Le mot « kitunguwe » appartient au lexique spécifique des dialectes du Nord du *kiswahili* et au *pokomo* (WERNER, A., 1913). Le mot de sens équivalent est « sungura », « lièvre » en standard.

Analyse métrique :

WIMBO 2*(p=2|2,a='la'-8,b='we'#)+(p=2|8,a='la'-8,b='we'#)

vers 1 :	He-**la**	wa-*t*e-ni-ye-nu-ma-yo-**we**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Te-**la**	wa-la-a-si-wa-zu-zu-**we**
	N1=2	N2=8
vers 3 :	Ku-na-m-ti-u-na-khi-**la**	hu-m-shi-nda-ki-tu-ngu-**we**

N2=8 N2=8

1 chaîne de rimes internes ‘la’ à gauche

1 chaîne de rimes finale ‘we’ à droite

h. WIMBO 2*(p=2|4,a-8,b#)+(p=2|8,a-8,b#)

« Ya thineni	*huzidi kuniumiza*
Kitandani	*siwezi kuinakiza*
Mato yangu hayaoni	*huwa yamefunga kiza »*

Al-Busaidi, Rukiya Muhammad, Mombasa, 1966 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 46)

« De maintes manières	augmente ma douleur
De mon lit	je ne peux me redresser
Mes yeux ne voient pas	peut-être sont-ils devenus aveugles »

Analyse métrique :

WIMBO (p=2|4,a-8,R=’iza’,b#)+(p=2|4,a-8,R=’iza’,S=’kiza’,b#)+(p=2|8,a-8,R=’iza’,S=’kiza’,b#)

l=3, p=2

vers 1 :	Ya-thi-ne-**ni**	hu-zi-di-ku-ni-u-mi-**za**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Ki-ta-nda-**ni**	si-we-zi-ku-i-na-ki-**za**
	N1=4	N2=8
vers 3 :	Ma-to-ya-ngu-ha-ya-o-**ni**	hu-wa-ya-me-fu-nga-ki-**za**

N2=8 N2=8

1 chaîne de rimes internes ‘**ni**’ à gauche

1 chaîne de rimes finales ‘**za**’ à droite

1 relation ‘iza’ à droite

1 relation ‘kiza’ à droite

B. Cas particulier des petites rimes *(zina za zitoto)*

WIMBO WA ZINA (VINA) ZA ZITOTO

1ère strophe/*ubeti :* 2*(p=1|8,a#)+(p=2|8,R(b,a)#)|
2ème strophe/*ubeti :* (p=2|8,R(a,b)#)+(p=1|8,b#)+(p=2|8,S(c,b)#)|
3ème strophe/*ubeti :* (p=2|8,S(b,c)#)+(p=1|8,c#)+(p=2|8,T(d,c)#)|
et ainsi de suite…

« Kama wa matoni wanda	Comme sur les yeux le kôhl
K’ikwanganga k’ikutunda	Je t’illumine je prends soin de toi
Kama mwanangu wa kwanda	Comme mon premier enfant
Kama wa kwanda mwanangu	Mon enfant né en premier
Hilo towa shaka kwangu	Ceci ôte de moi le doute
Yako si nusu ya yangu	Ce qui est tien n’est pas la moitié de ce qui est mien
Si nusu ya yangu yako	Ce n’est pas la moitié de ce qui est mien ce qui est tien
Moyo hauna finiko	Le cœur n’a pas de couvercle
(SHARIFF, I.,N., 1988 : 47)	J’aurais découvert le tien »

L’auteur n’est pas connu de manière certaine « mwenyewe kwa hakika hajulikani », Asya Mahmud Fadhil, Mombasa, 1983 ? (SHARIFF, I.,N., 1988 : 221)

Formes non-standard:

Dialectes du Nord:	*Kiswahili sanifu* (standard) :	sens :
matoni	machoni	sur les yeux
wan*d*a	wanja	kôhl
k’ikwanganga	nikikuangaga	je t’illumine
k’ikutun*d*a	nikikutunza	je prends soin

de toi

Analyse métrique :

WIMBO
2*(p=1|8,a=’**n*d*a**’#)+(p=2|8,R(b=’**ngu’**,a=’**n*d*a**’)#)|
(p=2|8,R(a=’**n*d*a**’,b)#)+(p=1|8,b=’**ngu’**#)+(p=2|8,S(c=**’ko’**,b=’**ngu’**)#)|
(p=2|8,S(b=’**ngu’**,c=**’ko’**)#)+(p=1|8,c=**’ko’**#)+(p=2|8,T(d,c=**’ko’**)#)|
et ainsi de suite…

vers 1 : Ka-ma-wa-ma-to-ni-wa-**n*d*a**

partie 1

vers 2 : K’i-kwa-nga-nga-k’i-ku-tu-**n*d*a**

N=8

vers 3 : Ka-ma-mwa-na-**ngu** wa-kwa-**n*d*a**

N1=5 N2=3

partie 1 partie 2

permutation R :

vers 1 : Ka-ma-wa-kwa-**n*d*a** mwa-na-**ngu**

N1=5 N2=3

partie 1 partie 2

1 chaîne de rimes '**n*d*a**' ; orientation : début en position finale dans les trois vers de la strophe qui précède puis dans le premier vers de cette strophe dans une position qui exclut la finale.

1 relation de permutation syntaxique R entre le dernier vers de la strophe qui précède et le premier vers de cette strophe ; nature de la relation : identité des composants syntaxiques mais permutation syntaxique qui change l'ordre des mots dans les deux lignes.

vers 2 : Hi-lo-to-wa-sha-ka-kwa-**ngu**

partie 1

N=8

vers 3 : Ya-**ko** si-nu-su-ya-ya-**ngu**

partie 1 partie 2

N3=2 N4=6

permutation S

vers 1 : Si-nu-su-ya-ya-**ngu** ya-**ko**

partie 1 partie 2

N4=6 N3=2

1 chaîne de rimes '**ngu**' ; orientation suivant le motif du «] » ; portée : 3 strophes/*beti*

1 relation S entre le dernier vers de la strophe qui précède et le premier vers de cette strophe ; nature de la relation : identité des composants syntaxiques mais permutation syntaxique qui change l'ordre des mots dans les deux lignes.

vers 2 : Mo-yo-ha-u-na-fi-ni-**ko**

partie 1

N=8

vers 3 : Ni-nge-li-fu-nu-wa-kwa-**ko**

permutation T

et ainsi de suite…

1 chaîne de rimes '**ko** ' ; orientation : orientation suivant le motif du «] » ; portée : 3 strophes/*beti* (NB nous ne connaissons pas le devenir de cette chaîne sur la 4ème strophe/*ubeti)*

1 relation T entre le dernier vers de la strophe et le premier vers de la strophe suivante ; nature de la relation : identité des composants syntaxiques mais permutation syntaxique qui change l'ordre des mots dans les deux lignes.

C. Courant du genre WIMBO à trois chaînes de rimes

WIMBO 3*(p=3|6,a-6,b-4,c#)

« Huna ihisani	*ungatendwa wema*	*hukumbuki*
Hutundi huoni	*mambo ya dhuluma*	*yenye dhiki*
Nyonda huthamini	*mbeko na heshima*	*huzitaki »*

Nabhany, Mombasa, 1984 (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 47)

« Tu n'as pas de grâce	bien que tu es bien traité	tu ne te souviens pas
Tu ne prends soin tu ne vois	les affaires d'injustice	affligeantes
Le désir tu ne lui donne pas de valeur	les hommages et les honneurs	tu n'en veux pas

Analyse métrique :

WIMBO 3*(p=3|6,a='ni'-6,b='ma'-4,c='ki'#)

vers 1 :	Hu-na-i-hi-sa-**ni**	u-nga-te-ndwa-we-**ma**	hu-ku-mbu-**ki**
	partie 1	partie 2	partie 3
vers 2 :	Hu-*t*u-n*d*i-hu-o-**ni**	ma-mbo-ya-dhu-lu-**ma**	ye-nye-dhi-**ki**
	N1=6	N2=6	N3=4
vers 3 :	Nyo-nda-hu-tha-mi-**ni**	mbe-ko-na-he-shi-**ma**	hu-zi-*ta*-**ki**

1 chaîne de rimes internes '**ni**' en partie 1

1 chaîne de rimes internes '**ma**' en partie 2

1 chaîne de rimes finales '**ki**' en partie 3

D. Courant du genre WIMBO à quatre chaînes de rimes

WIMBO 3*(p=4|6,a-3,b-4,c-2,d#)

« Kukwepuka nana	*sitaki*	*nasonona*	*ndani*
Kusubiri tena	*ni dhiki*	*muhibana*	*lini ?*
Nyonda kuonana	*ashiki*	*hali sina*	*shani »*

Nabhany (*in* SHARIFF, I., N., 1988 : 48)

« T'éviter nourrice	je ne veux	je sens de la peine	à l'intérieur
Attendre encore	est une affliction	chéri(e)	quand ?
Le désir de se voir	l'affection	le fait est que je n'ai	d'alternative »

Analyse métrique :

WIMBO (p=4|6,a='na'-3,b='ki'-4,c='na'-2,d='ni'#)

(p=4|6,a='na'-3,R='iki',b='ki'-4,c='na'-2,d='ni'#)

(p=4|6,a='na'-3,R='iki',b='ki'-4,c='na'-2,d='ni'#)

vers 1 :	Ku-kwe-pu-ka-na-**na**	si-*ta*-**ki**	na-so-no-**na**	n*da*-**ni**
	partie 1	partie 2	partie 3	partie 4
vers 2 :	Ku-su-bi-ri-*te*-**na**	ni-dhi-**ki**	mu-hi-ba-**na**	li-**ni** ?
	N1=6	N2=3 R	N3=4	N4=2

vers 3 : Nyo-n*d*a-ku-o-na-**na** a-shi-**ki** ha-li-si-**na** sha-**ni**

1 chaîne de rimes internes '**na**' en partie 1

1 chaîne de rimes internes '**ki**' en partie 2

1 relation 'iki' en partie 2 (vers 2 à 3)

1 chaîne de rimes internes '**na**' en partie 3

1 chaîne de rimes finales '**ni**' en partie 4

2 Le genre UTUMBUIZO

type 2 UTUMBUIZO « petites et grande rimes »

Les chaînes de rimes découpent des sections dans le texte. La grande rime est en /ngwa/ tandis que les petites rimes sont de valeur sonore /ngo/, /ni/ ou /mbo/. Il n'y a pas de strophe/*ubeti* et le nombre de sections est indéfini. La longueur du texte dépend de l'inspiration du poète qui improvise une composition en chantant. Nous voyons la puissance du P.R. qui est suffisant pour structurer un genre poétique :

*« Bwana wende Yu**ngwa**, koleya mashu**ngwa**,*

*mimi humngoja kuwambiya ko**ngo**.*

*Hungoja toka nisimeme hata k'anguka k'enda kwa majo**ngo**.*

*K'amngoja nili na furaha, hate moyo k'afanya kiso**ngo**.*

*K'angoja, kingiya k'amwambiya k'o**ngo**.*

*K'ampokeya mvungu na ucha k'auweka kula penye cha**ngo.***

*K'apokeya kitaka na yembe k'azitiya t'ini ya nla**ngo**.*

*K'amvuwa shungurere lake k'aliweka mbee za nla**ngo**.*

*K'antukuwa k'anchiya cho**ni** k'amfucha vumbi na uwo**ngo**.*

*k'ampaka mafucha kwa mai, k'anyowa kula penye jo**ngo**.*

*K'amvuwa dhake dha k'onde**ni,** k'amvisha dhangu dha ure**mbo**.*

*K'amnwesha matadha ya mai k'anyowa t'u**mbo** dhake nya**ngo**.*

*Na usiku tuchenda kulala kinambiya nganu za uro**ngo**.*

*Kinambiya mwana sitakuoleya, wala na uchao sikwendei mwe**ndo**.*

[...] » (SHARIFF, I., N., 1988: 53)

type 3 UTUMBUIZO à trois parties régulières et une seule chaîne de rimes finales

« Kiyakazi Sada nakutuma haya tumika

Kamwambiye mama ni muyinga siyamulika

Afanye mkate pale kati t'upa kaweka

Nikereze pingu na minyoo isonemuka

Nit'at'ate k'uta na madari yakiukuka

Niuwe rijali wake wana nikiwateka

K'atokeze nde kama kozi nikatoroka

Pano kakunduwa mandakozi yuu k'aruka

Yuu la konde jangwa p'wani k'itiririka

Ningiye ondeni ninyepee ja mwana nyoka

Nali mti pweke nimezee katika nyika

Si nduu si mbazi nimeziye kuwak'upuka

Nduu alimeme uwasiye kinda kiitika

Mwambiye apike t'upa kati wishwa kaweka »

(SHARIFF, I., N., 1988 : 54)

Analyse métrique :

UTUMBUIZO (type 3) nombre de vers indéfini*(p=3|6K-4K-5a#)

Ki-ya-ka-zi-Sa-daK	na-ku-tu-maK	ha-ya-tu-mi-**ka#**
partie 1	partie 2	partie 3
Ka-mwa-mbi-ye-ma-maK	ni-mu-yi-ngaK	si-ya-mu-li-**ka#**
N1=6	N2=4	N3=5
A-fa-nye-m-ka-teK	pa-le-ka-tiK	t'u-pa-ka-we-**ka#**
Ni-ke-re-ze-pi-nguK	na-mi-nyo-oK	i-so-ne-mu-**ka#**
Ni-t'a-t'a-te-k'u-taK	na-ma-da-riK	ya-ki-u-ku-**ka#**
Ni-u-we-ri-ja-liK	wa-ke-wa-naK	ni-ki-wa-te-**ka#**
K'a-to-ke-ze-ndeK	ka-ma-ko-ziK	ni-ka-to-ro-**ka#**
Pa-no-ka-ku-ndu-waK	ma-nda-ko-ziK	yu-u-k'a-ru-**ka#**
Yu-u-la-ko-ndeK	ja-ngwa-p'wa-niK	k'i-ti-ri-ri-**ka#**
Ni-ngi-ye-o-nde-niK	ni-nye-pe-eK	ja-mwa-na-nyo-**ka#**
Na-li-m-ti-pwe-keK	ni-me-ze-eK	ka-ti-ka-nyi-**ka#**
Si-ndu-u-si-mba-ziK	ni-me-zi-yeK	ku-wa-k'u-pu-**ka#**
Ndu-u-a-li-me-meK	u-wa-si-yeK	ki-nda-ki-i-ti-**ka#**
Mwa-mbi-ye-a-pi-keK	t'u-pa-ka-tiK	wish-wa-ka-we-**ka#**

parties 1 et 2 terminées par des *viwango* K et non par des rimes

chaîne de rimes finales **ka** en partie 3

3 Le genre DURA MANDHUMA/INKISHAFI

INKISHAFI

« Dunia ni jifa siikurubu
Haipendi mt'u ila kilabu
I-hali gani ewe labibu
Kuwania mbwa hutukizwaye !

Kamwe ina la iliyo mbovu
Ilikithiriye ungi welevu
Ikalifu mno kutaka mavu
Kupa wat'u ngeya ikithiriye »

(SHARIFF, I., N., 1988: 55)

Le texte manifeste un état ancien d'un dialecte du Nord du *kiswahili* en raison de la date de composition située probablement au XVIIIème ou au début du XIXème siècle et de l'origine géographique de son auteur, Sayyid Abdallah bin Ali bin Nassir (c.1720-c.1820).

Analyse métrique :

INKISHAFI 3*(p=2|6,K-5,a#)+(p=2|6,K-5,b=A(∀strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti 1

vers 1 :	Du-ni-a-ni-ji-fa,K	si-i-ku-ru-**bu#**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Ha-i-pe-ndi-m-t'u,K	i-la-ki-la-**bu#**
	n_1=6	n_2=5

vers 3 :	I-ha-li-ga-ni,K	e-we-la-bi-**bu#**
vers 4 :	Ku-wa-ni-a-m-mbwa,K[161]	hu-tu-kiz-wa-**ye**#

parties terminées par des *viwango* K à gauche ; les *viwango* forment une chaîne qui découpe de manière symétrique chaque vers du poème.

1 chaîne de rimes finales '**bu**' à droite

1 relation d'identité entre les finales b (ici de valeur phonologique /ye/) de toutes les dernières lignes de chaque strophe/*ubeti.* C'est une chaîne de rimes inter- et omni-strophe/*ubeti.*

Strophe/ubeti 2

vers 1 :	Ka-m-we-i-na-la,K	i-li-yo-mbo-**vu#**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	I-li-ki-thi-ri-ye,K	u-ngi-we-le-**vu#**
	$n_1=6$	$n_2=5$
vers 3 :	I-ka-li-fu-m-no,K	ku-ta-ka-ma-**vu#**
vers 4 :	Ku-pa-wa-t'u-nge-ya,K	i-ki-thi-ri-**ye**#

parties terminées par des *viwango* K à gauche

1 chaîne de rimes finales '**vu**' à droite

1 chaîne de rime b=/ye/ entre syllabes finales des parties finales des vers finaux de chaque strophe/*ubeti.*

DURA MANDHUMA

« Andika mwandishi	khati utuze
Isimu ya Mola	utangulize
Utie nuquta	na irabuze
Isiwalahini	wenye kusoma
Baada ya ina	kulibutadi
Bijahi Rasuli	tutahimidi
Bushura ya p'epo	nasi tufidi
Mola atujazi	majaza mema »

(SHARIFF, I., N., 1988 : 55)

Analyse métrique :

DURA MANDHUMA 3*(p=2|6,K,R2-5,a#)+(p=2|6,K-5,b=A(∀strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti 1

vers 1 :	A-ndi-ka-mwa-ndi-shi,K	kha-ti-u-tu-**ze#**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	I-si-mu-ya-Mo-la,K	u-ta-ngu-li-**ze#**
	n_1=6	n_2=5
vers 3 :	U-ti-e-nu-qu-ta,K	na-i-ra-bu-**ze#**
vers 4 :	I-si-wa-la-hi-ni,K	we-nye-ku-so-**ma**#

parties terminées par des *viwango* K à gauche

1 chaîne de rimes finales ‘**ze**’ à droite

relation binaire R_2 : $C_{\text{ordre alphabet arabe/n° strophe}}$-$V_{\text{a,i,u/n° ligne}}$

1 chaîne de rime b=/ma/ entre syllabes finales des parties finales des vers finaux de chaque strophe/*ubeti.*

Strophe/ubeti 2

vers 1 :	Ba-a-da-ya-i-na,K	ku-li-bu-ta-**di#**
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Bi-ja-hi-Ra-su-li,K	tu-ta-hi-mi-**di#**
	n_1=6	n_2=5
vers 3 :	Bu-shu-ra-ya-p’e-po,K	na-si-tu-fi-**di#**
vers 4 :	Mo-la-a-tu-ja-zi,K	ma-ja-za-me-**ma**#

parties terminées par des *viwango* K à gauche

1 chaîne de rimes finales ‘**di**’ à droite

relation binaire R_2 : $C_{\text{ordre alphabet arabe/n° strophe}}$-$V_{\text{a,i,u/n° ligne}}$

1 chaîne de rime b=/ma/ entre syllabes finales des parties finales des vers finaux de chaque strophe/*ubeti.*

La relation R_2 en syllabe initiale des trois premiers vers de chaque strophe/*ubeti* se fait à la fois au sein d’une même strophe/*ubeti* car le numéro de ligne détermine la valeur de la voyelle : vers 1 → V=a ; vers 2 → V=i ; vers 3 → V=u et entre strophes/*beti*. Alors la succession des strophes/*beti* égrène les lettres de l’alphabet arabe suivant l’ordre propre à cet alphabet et le numéro de strophe/*ubeti* correspond à une valeur déterminée de la consonne de la syllabe initiale de chacun des trois premiers vers qui composent la strophe/*ubeti*. R2 est donc une relation binaire, c’est à dire à deux

variables : la consonne et la voyelle. Elle est à la fois intra- et inter-strophe/*ubeti*. La valeur de la consonne dépend du numéro de strophe/*ubeti* et la valeur de la voyelle du numéro du vers. Le tout coordonné avec la progression de l'alphabet arabe.

4 Le genre WAJIWAJI

a. WAJIWAJI Type/*aina* 1

« Nanda kubuta*d*i	kwa Isimu	Yake karima
Kuomba Wa*d*u*d*i	M*t*ukufu	Mwenye Adhama
T'umwa Muhamma*d*i	naswaliya	Kiumbe chema
Nipate mira*d*i	ufurahi	wangu mtima
Siku ya tana*d*i	waja asi	wakilalama

Na alize thama	wa*t*eule	wenye ajiri
Wenye swifa njema	simba zake	T'umwa Bashiri
Ni siku ya kwima	k'on*d*o zetu	ndiyo shururi
Ndiyo wenye shima	waketele	dhuli na ari
Siku ya Qiyama	waokene	na Jahanama »

(SHARIFF, I., N., 1988: 56)

La composition est extraite de *Dua Ya Kuomba Mvua* « Prière pour demander de la pluie »**,** de Sayyid Muhyiddin bin Sheikh Qahtan (1798-1869?) (SHARIFF, I., N., 1988: 56).

Analyse métrique :

b. WAJIWAJI Aina$_1$ 4*(p=3|6,a=’*d*i’-4,K-5,b=’ma’#)+(p=3|6,a=’*d*i’-4,K-5,c=’ma’= A(∀strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti$_1$

vers 1: Na-nda-ku-bu-ta-**_d_i**	kwa-I-si-mu,K	Ya-ke-ka-ri-**ma#**
partie$_1$	partie$_2$	partie$_3$
vers 2: Ku-o-mba-Wa-*d*u-**_d_i**	M-*t*u-ku-fu,K	Mwe-nye-A-dha-**ma#**
$n_1=6$	$n_2=4$	$n_3=5$
vers 3: T'u-mwa-Mu-ham-ma-**_d_i**	na-swa-li-ya,K	Ki-u-mbe-che-**ma#**
vers 4: Ni-pa-te-mi-ra-**_d_i**	u-fu-ra-hi,K	wa-ngu-m-ti-**ma#**
vers 5: Si-ku-ya-ta-na-**_d_i**	wa-ja-a-si,K	wa-ki-la-la-**ma#**

1 chaîne de rimes internes **‘*d*i’** en partie$_1$

terminaison de chaque partie$_2$ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales **‘ma’** en partie$_3$

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* c=**’ma’**= A(∀strophe/ubeti) entre toutes les partie$_3$ de ligne$_5$

c. WAJIWAJI Aina$_1$ 4*(p=3|6,a=’ma’-4,K-5,b=’ri’#)+(p=3|6,a=’ma’-4,K-5,c=’ma’= A(∀strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti$_2$

vers 1: Na-a-li-ze-tha-**ma**	wa-*t*e-u-le,K	we-nye-a-ji-**ri#**
partie$_1$	partie$_2$	partie$_3$

vers 2: We-nye-swi-fa-nje-**ma**	si-mba-za-ke,K	T'u-mwa-Ba-shi-**ri#**
n_1=6	n_2=4	n_3=5
vers 3: Ni-si-ku-ya-kwi-**ma**	k'o-n*d*o-ze-tu,K	ndi-yo-shu-ru-**ri#**
vers 4: Ndi-yo-we-nye-shi-**ma**	wa-ke-te-le,K	dhu-li-na-a-**ri#**
vers 5: Si-ku-ya-Qi-ya-**ma**	wa-o-ke-ne,K	na-Ja-ha-na-**ma#**

1 chaîne de rimes internes ***'ma'*** en $partie_1$

terminaison de chaque $partie_2$ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales **'ri'** en $partie_3$

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* c=**'ma'**= A(∀strophe/ubeti) entre toutes les $partie_3$ de $ligne_5$

d. WAJIWAJI Type/*aina* 2

« Bisimililahi	nabuta*d*i	yangu nudhuma
Na aliham*d*u	kira*t*ili	kama kusoma
Swala na salamu	n*d*a Mtumi	na walo nyuma
Ali na Swahaba	na dhuriya	wenye karama
Na wafuweseo	wafuwasi	*t*wariki njema
Nduza na wendani	pulikani	nina shauri
P'en*d*a kuuonya	moyo wangu	kwa ushairi
Utaghafaliye	hawan*d*ami	n*d*iya ya kheri
Baha*t*i nda mja	mwenye moyo	wa *t*afakuri
Asa nami k'awa	kama hoyo	moliwa zema » (SHARIFF, 1988: 57)

Cette composition est tirée de la composition *Wajiwaji* qui donne son nom au genre. Elle a été écrite par Sayyid 'Umar bin Amin al-Ahdal (SHARIFF, I., N., 1988: 56).

Analyse métrique :

e. WAJIWAJI Aina$_2$ 4*(p=3|6,K-4,K-5,a=’ma’#)+(p=3|6,K-4,K-5,b=’ma’=A(∀strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti$_1$

vers 1: Bi-si-mi-li-la-hi,K	na-bu-ta-*d*i,K	ya-ngu-nu-dhu-**ma#**
partie$_1$	partie$_2$	partie$_3$
vers 2: Na-a-li-ha-m-*d*u,K	ki-ra-*t*i-li,K	ka-ma-ku-so-**ma#**
$n_1=6$	$n_2=4$	$n_3=5$
vers 3: Swa-la-na-sa-la-mu,K	n*d*a-M-tu-mi,K	na-wa-lo-nyu-**ma#**
vers 4: A-li-na-Swa-ha-ba,K	na-dhu-ri-ya,K	we-nye-ka-ra-**ma#**
vers 5: Na-wa-fu-we-se-o,K	wa-fu-wa-si,K	*t*wa-ri-ki-nje-**ma#**

terminaison de chaque partie$_1$ par un *kiwango* K

terminaison de chaque partie$_2$ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales **‘ma’** en partie$_3$

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* b=**’ma’**= A(∀strophe/ubeti) entre toutes les partie$_3$ de ligne$_5$

f. WAJIWAJI Aina$_2$ 4*(p=3|6,K-4,K-5,a=’ri’#)+(p=3|6,K-4,K-5,b=’ma’=A(∀strophe/ubeti)#)

Strophe/ubeti$_2$

vers 1: Ndu-za-na-we-nda-ni,K	pu-li-ka-ni,K	ni-na-sha-u-**ri#**
partie$_1$	partie$_2$	partie$_3$

vers 2: P'e-n*d*a-ku-u-o-nya,K mo-yo-wa-ngu,K kwa-u-sha-i-**ri#**

n_1=6 n_2=4 n_3=5

vers 3: U-ta-gha-fa-li-ye,K ha-wa-n*d*a-mi,K n*d*i-ya-ya-khe-**ri#**

vers 4: Ba-ha-*t*i-nda-m-ja,K mwe-nye-mo-yo,K wa-*t*a-fa-ku-**ri#**

vers 5: A-sa-na-mi-k'a-wa,K ka-ma-ho-yo,K mo-li-wa-ze-**ma#**

terminaison de chaque $partie_1$ par un *kiwango* K

terminaison de chaque $partie_2$ par un *kiwango* K

1 chaîne de rimes finales **'ri'** en $partie_3$

1 chaîne de rimes inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* c=**'ma'**= A(∀strophe/ubeti) entre toutes les $partie_3$ de $ligne_5$

5 Le genre MSISITIZO dans le *Diwani ya Mnyampala*

NATUNGA MSISITIZO « je compose un *msisitizo* »

Le texte analysé correspond aux trois premières strophes/*beti* de la poésie NATUNGA MSISITIZO (*Cf* MNYAMPALA, M., E., 1963 : 121 et « La composition inaugurale NATUNGA MSISITIZO » *in* ROY, M., 2013b ou 2014, vol.2).

<u>Analyse métrique détaillée :</u>

Strophe/ubeti 1

MSISITIZO =

2*(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)+

C=(8,b=B='zo'#)+

(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)+

(9,a=A='no',D='dernier mot en gras'-8,b=B='zo'#)+

E=(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)

vers 1:	Na-wa-pa-ngi-a-ma-ne-**no**	ya-si-fa-na-wa-le-ke-**zo**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	Na-ku-zi-to-a-mi-fa-**no**	zi-na-se-nyo-yo-ma-wa-**zo**#
	n_1=8	n_2=8
vers 3:		U-se-mi-wa-si-si-ti-**zo**#
vers 4:	Si-si-ti-zo-m-li-nga-**no**	u-si-o-le-ta-mi-vi-**zo**#
vers 5:	Ma-a-gi-zo-ya-we-**ma-no-no**	na-ya-ti-li-a-m-ka-**zo**
	exception n_1=9	n_2=8
vers 6:	Na-tu-nga-ma-si-si-ti-**zo**	tu-ngo-ze-nye-mwe-ndo-m-pya#

1 chaîne de rimes **'no'** à gauche qui s'arrête au vers 5

1 chaîne de rimes **'zo'** à droite qui passe sur la partie de gauche (ou 1er hémistiche) sur le dernier vers (vers 6)

1 relation A='no' inter-strophes qui présentent toutes cette chaîne de rimes aux mêmes positions

1 relation B='zo' inter-strophes qui présentent toutes cette chaîne de rimes aux mêmes positions

1 relation C='suppression du premier hémistiche du vers 3' inter-strophes (pour toutes les strophes de l'exemple)

1 relation D='1er hémistiche vers 5 /le mot en position syntaxique finale est écrit en caractères gras et suit la relation A du fait de sa position' inter-strophes (pour toutes les strophes)

1 relation E='vers 6' inter-strophe (pour toutes les strophes) avec une variation sur le préfixe de la racine –sisitizo, m- ou ma-

Strophe/ubeti 2

MSISITIZO =

2*(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)+

C=(8,b=B='zo'#)+

(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)+

(8,a=A='no',D='dernier mot en gras'-8,b=B='zo'#)+

E=(8,a=A='no'-8,b=B='zo'#)

vers 1: Tu-tu-nge-ya-ta-nga-ma-**no** wa-na-wa-pe-we-a-gi-**zo**#

1er hémistiche 2ème hémistiche

vers 2: Tu-wa-fu-nze-ma-a-ga-**no** ya-si-yo-le-ta-cha-gi-**zo**#

n_1=8 n_2=8

vers 3: Ma-o-vu-ku-wa-ka-ta-**zo#**

vers 4: Ka-ta-zo-la-ma-tu-ka-**no** ya-na-yo-le-ta-m-zo-**zo**#

vers 5: Zo-go-ha-li-na-**pa-ta-no** mbe-le-U-na-ma-a-pi-**zo**#

vers 6: Na-tu-nga-m-si-si-ti-**zo** tu-ngo-ze-nye-mwe-ndo-m-pya#

Les chaînes de rimes et les relations sont identiques dans toute la composition.

Strophe/ubeti 3

MSISITIZO =

2*(8,a=A=’no’-8,b=B=’zo’#)+

C=(8,b=B=’zo’#)+

(8,a=A=’no’-8,b=B=’zo’#)+

(8,a=A=’no’,D=’dernier mot en gras’-8,b=B=’zo’#)+

E=(8,a=A=’no’-8,b=B=’zo’#)

vers 1: U-tu-ngo-u-na-m-ko-no wa-khe-ri-na-ma-tu-li-zo#

1er hémistiche 2ème hémistiche

vers 2: Ma-tu-li-zo-ya-m-tu-no u-si-o-le-ta-vi-kwa-zo#

n_1=8 n_2=8

vers 3: Ni-me-ma-ma-ta-ngu-li-zo#

vers 4: Ta-ngu-li-zo-la-ma-o-no kwa-ni-u-na-be-mbe-le-zo#

vers 5: Wa-tu-wa-a-che-**ki-nza-no** kwa-ni-hu-le-ta-ta-ti-zo#

vers 6: Na-tu-nga-m-si-si-ti-zo tu-ngo-ze-nye-mwe-ndo-m-pya#

Remarques :

Le genre MSISITIZO dérive formellement du genre SHAIRI dont il ne différe que sur la troisième ligne graphique (ou vers) tronquée de son premier hémistiche en comparaison avec le genre SHAIRI. La situation se résume ainsi :

MSISITIZO = SHAIRI 6*(8,a=’no’-8,b=’zo’#) **SANS** le premier hémistiche du vers 3

Nous observons également une très grande régularité dans ce genre du fait de la présence de 5 relations inter-strophes A, B, C, D, E.

6. Le genre SHAIRI dans le *Diwani ya Mnyampala*

a. Exclusivité de la forme du quatrain du courant *(mkondo)* à hémistiches octosyllabiques

MTOTO KUOMBA PESA « l’enfant mendiant »

Mabwana nawauliza, jambo linalonitasa,

Sijui ntawachukiza, hutokea nikakosa,

Iwapo linapendeza, niambiwe kwa siasa,

Mtoto kuomba pesa, hii ni tabia gani ?

Si kama nawachokoza, ili mje kunitesa,

Mtu pesa akiliza, mwana huja mpapasa,

"Shikamoo" ampendeza, mfuko akitomasa,

Mtoto kuomba pesa, hii ni tabia gani ?

Heshimayo wapoteza, wazazi kwetu ni kosa,

Si hivyo kuendekeza, bora mwana kumuasa,

Wengi mama huwafunza, "Huyo muombe mapesa",

Mtoto kuomba pesa, hii ni tabia gani ? (MNYAMPALA, M., E., 1963 : 4)

Analyse métrique :

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a=A=’za’-8,b=B=’sa’#)+C=(8,b=B=’sa’-8,c=D=’ni’#)

vers 1 :	Ma-bwa-na-na-wa-u-li-**za**	ja-mbo-li-na-lo-ni-ta-**sa**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2 :	Si-ju-i-n-ta-wa-chu-ki-**za**	hu-to-ke-a-ni-ka-ko-**sa**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	I-wa-po-li-na-pe-nde-**za**	ni-a-mbi-we-kwa-si-a-**sa**#
vers 4 :	M-to-to-ku-o-mba-pe-**sa**	hi-i-ni-ta-bi-a-ga-**ni**#

Une chaîne de rimes a=’za’ à gauche délimite les trois premiers hémistiches des trois premiers vers.

L’orientation graphique de cette chaîne est verticale.

Pour toute strophe nous observons la même valeur syllabique pour a=’za’ décrivant alors une relation A inter-strophe et omni-strophe.

Une chaîne de rimes b=’sa’ à droite délimite les trois derniers hémistiches des trois premiers vers puis passe par le premier hémistiche du dernier vers.

L’orientation graphique de cette chaîne est verticale à droite puis elle se dirige vers la gauche en ligne finale.

Pour toute strophe nous observons la même valeur syllabique pour b=’sa’ décrivant alors une relation B inter-strophe et omni-strophe.

Alors que la chaîne b subsiste sur le vers final avec une inversion de sens, la chaîne a s’éteint sur le troisième vers et conserve une orientation constante.

La dernière ligne de la strophe est identique pour toute strophe décrivant ainsi une relation C inter-strophe et omni-strophe ou un « refrain ».

La relation C a pour effet de fournir une syllabe finale c=‘ni’ identique en 2ème hémistiche de chaque vers 4. Cette syllabe respecte donc les règles de la rime et décrit une relation D=’ni’ inter-strophe et omni-strophe ainsi qu’une rime c.

Cette relation D relie des points uniques c entre chaque ligne finale de chaque strophe suivant une orientation de cette chaîne « en pointillés ».

Strophe/ubeti 2

SHAIRI 3*(8,a=A=’za’-8,b=B=’sa’#)+C=(8,b=B=’sa’-8,c=D=’ni’#)

vers 1 :	Si-ka-ma-na-wa-cho-ko-**za**	i-li-m-je-ku-ni-te-**sa**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2 :	M-tu-pe-sa-a-ki-li-**za**	mwa-na-hu-ja-m-pa-pa-**sa**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Shi-ka-mo-a-m-pe-nde-**za**	m-fu-ko-a-ki-to-ma-**sa**#
vers 4 :	M-to-to-ku-o-mba-pe-**sa**	hi-i-ni-ta-bi-a-ga-**ni**#

La structure métrique de la strophe/ubeti 2 est identique à la strophe/ubeti 1.

Strophe/ubeti 3

SHAIRI 3*(8,a=A=’za’-8,b=B=’sa’#)+C=(8,b=B=’sa’-8,c=D=’ni’#)

vers 1 :	He-shi-ma-yo-wa-po-te-**za**	wa-za-zi-kwe-tu-ni-ko-**sa**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2 :	Si-hi-vyo-ku-e-nde-ke-**za**	bo-ra-mwa-na-ku-mu-a-**sa**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes

vers 3 : We-ngi-ma-ma-hu-wa-fu-n***za*** Hu-yo-mu-o-mbe-ma-pe-**sa**#

vers 4 : M-to-to-ku-o-mba-pe-**sa** hi-i-ni-ta-bi-a-ga-**ni**#

La structure métrique de la strophe/*ubeti* 2 est identique à la strophe/*ubeti* 1.

A noter cependant une rime infra-syllabique a=’za’ en 1er hémistiche vers 3. La syllabe /nza/ ne rime pas en entier et est donc scindée en deux unités distinctes sur le plan métrique mais homogènes sur le plan phonétique ou /nz/ est une consonne prénasalisée indivisible, /a/ une voyelle et /nza/ un mono-syllabe.

USIFURAHI MWANZONI « ne te réjouis pas au début »

Muhibu nitangazie, mambo ya duniani,

Waliopo wasikie, na kuyaweka vichwani,

Furaha tusivamie, twajidanganya moyoni,

Usifurahi mwanzoni, hadi ufike mwishoni.

Hadi mwisho ufikie, uyangalie imani,

Imani ishuhudie, ganda na chake kiini,

Kiini kichungulie, upate matumaini,

Usifurahi mwanzoni, hadi ufike mwishoni.

Msichana anipenda, sana kuliko kifani,

Nami pia tamganda, paka nimtie ndani,

Kumkosa nitakonda, nitampiga chuoni,

Usifurahi mwanzoni, hadi ufike mwishoni.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : 1)

Analyse métrique

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a='e',A='ie'-8,b=B='ni'#)+C=(8,b=B='ni'-8,b=B='ni'#)

Vers	1:	Mu-hi-bu-ni-ta-nga-zi-**e**	ma-mbo-ya-du-ni-a-**ni**#
		1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers	2:	Wa-li-o-po-wa-si-ki-**e**	na-ku-ya-we-ka-vi-chwa-**ni**#
		n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
Vers	3:	Fu-ra-ha-tu-si-va-mi-**e**	twa-ji-da-nga-nya-mo-yo-**ni**#
Vers	4:	U-si-fu-ra-hi-mwa-nzo-**ni**	ha-di-u-fi-ke-mwi-sho-**ni**#

Une chaîne de rimes a='e' à gauche

Une chaîne de rimes b='ni' à droite

Une relation A='ie' à gauche qui ne se retrouve pas dans toutes les strophes.

La chaîne de rimes a à gauche s'éteint sur le troisième vers. La valeur de a est variable en fonction de la strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes b='ni' à droite passe à gauche sur le dernier vers et se maintient à droite également (forme de « L inversé » pour la relation B intra-strophe).

Il s'agit également de la même syllabe 'ni' dans tous les strophes/beti du poème : relation B également inter-strophe et omni-strophe.

Le vers final est répété en une relation C inter-strophe et omni-strophe.

Nous représentons les ORIENTATIONS des chaînes de rimes. Ces formes constitue des types/*aina* dans le genre/*bahari* SHAIRI du courant/*mkondo* où les hémistiches sont octosyllabiques, c'est à dire que leurs tailles syllabiques sont n_1=n_2=8 syllabes.

Ici la structure globale est originale en raison du maintien de la rime b en finale du dernier hémistiche du dernier vers.

Strophe/ubeti 2

SHAIRI 3*(8,a='e',A='ie'-8,b=B='ni'#)+C=(8,b=B='ni'-8,b=B='ni'#)

Vers	1:	Ha-di-mwi-sho-u-fi-ki-**e**	u-ya-nga-li-e-i-ma-**ni**#
		1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers	2:	I-ma-ni-i-shu-hu-di-**e**	ga-nda-na-cha-ke-ki-i-**ni**#
		n_1=8	n_2=8
Vers	3:	Ki-i-ni-ki-chu-ngu-li-**e**	u-pa-te-ma-tu-ma-i-**ni**#
Vers	4:	U-si-fu-ra-hi-mwa-nzo-**ni**	ha-di-u-fi-ke-mwi-sho-**ni**#

Sur le plan de la métrique, la deuxième strophe/ubeti est la même que la première. Se reporter donc aux commentaires ci-dessus qui sont tous valables ici.

Strophe/ubeti 3

SHAIRI 3*(8,a='nda'-8,b=B='ni'#)+C=(8,b=B='ni'-8,b=B='ni'#)

Vers	1:	M-si-cha-na-a-ni-pe-**nda**	sa-na-ku-li-ko-ki-fa-**ni**#
		1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers	2:	Na-mi-pi-a-ta-m-ga-**nda**	pa-ka-ni-m-ti-e-nda-**ni**#
		n_1=8	n_2=8
Vers	3:	Ku-m-ko-sa-ni-ta-ko-**nda**	ni-ta-m-pi-ga-chu-o-**ni**#
Vers	4:	U-si-fu-ra-hi-mwa-nzo-**ni**	ha-di-u-fi-ke-mwi-sho-**ni**#

Une chaîne de rimes à gauche a='nda' différente des deux premières mais qui comme elles s'éteint à gauche sur le troisième vers.

Une chaîne de rimes b='ni' à gauche qui suit la relation B pour toutes les strophes/*beti* du poème. A savoir un parcours en « L inversé » comme décrit pour les strophes/*beti* 1 et 2 ainsi que la

répétition de cette structure et de la valeur de la syllabe b=B=’ni’ pour toutes les strophes/*beti* du poème.

DAIMA PIMA UPEPO « toujours prends la mesure du vent »

Kinga moto uwakapo, na uzime uzimapo,

Zima hapo uanzapo, ni hatari uwachapo,

Moto hauna mkwepo, pande zote uzingapo,

Chungua sana upepo, ni wapi welekeapo.

Piga ngoma za makopo, waite wasokuwapo,

Na nyumba ziunguapo, nao panya wahamapo,

Vyombo viteketeapo, ndipo shida yangukapo,

Chungua sana upepo, ni wapi welekeapo.

Ondoka uchukiwapo, jua upepo haupo,

Hapo penzi litatapo, na furaha yondokapo,

Bali lishangiliwapo, ndipo moyo utakapo,

Chungua sana upepo, ni wapi welekeapo.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 27-28)

Analyse métrique :

SHAIRI 3*(8,a=A=’po’-8,a=A=’po’#)+B=(8,a=A=’po’-8,a=A=’po’#)

strophe/ubeti 1

vers 1: ki-nga-mo-to-u-wa-ka-**po** na-u-zi-me-u-zi-ma-**po**#

1er hémistiche 2ème hémistiche

vers 2: zi-ma-ha-po-u-a-nza-**po** ni-ha-ta-ri-u-wa-cha-**po**#

n_1=8 syllabes n_2=8 syllabes

vers 3: mo-to-ha-u-na-m-kwe-**po** pa-nde-zo-te-u-zi-nga-**po**#

vers 4: chu-ngu-a-sa-na-u-pe-**po** ni-wa-pi-we-le-ke-a-**po**#

Deux chaînes de rimes identiques :

La même chaîne de rimes a=’po’ se trouve en 1er hémistiche/gauche et 2/droite des quatre vers composant la strophe/*ubeti*.

Deux relations omni-strophes :

A est la répétition des deux mêmes chaînes de rimes gauche et droites ‘po’ dans toutes les strophes/*beti* du poème. L’orientation de cette double chaîne décrit alors deux lignes verticales sur le papier, toutes identiques et homophones.

B est la répétition à l’identique du dernier vers (la quatrième) dans toutes les strophes/*beti* du poème. C’est un refrain.

SHAIRI 3*(8,a=A=’po’-8,a=A=’po’#)+B=(8,a=A=’po’-8,a=A=’po’#)

strophe/ubeti 2

vers 1: pi-ga-ngo-ma-za-ma-ko-**po** wa-i-te-wa-so-ku-wa-**po**#

1er hémistiche 2ème hémistiche

vers 2: na-nyu-mba-zi-u-ngu-a-**po** na-o-pa-nya-wa-ha-ma-**po**#

n_1=8 syllabes n_2=8 syllabes

vers 3: vyo-mbo-vi-te-ke-te-a-**po** ndi-po-shi-da-ya-ngu-ka-**po**#

vers 4: chu-ngu-a-sa-na-u-pe-**po** ni-wa-pi-we-le-ke-a-**po**#

La structure métrique est la même pour chaque strophe/*ubeti* du poème (voir analyse de la strophe/*ubeti* 1)

SHAIRI 3*(8,a=A=’po’-8,a=A=’po’#)+B=(8,a=A=’po’-8,a=A=’po’#)

strophe/ubeti 3

vers 1: o-ndo-ka-u-chu-ki-wa-**po** ju-a-u-pe-po-ha-u-**po**#

1er hémistiche 2ème hémistiche

vers 2: ha-po-pe-nzi-li-ta-ta-**po** na-fu-ra-ha-yo-ndo-ka-**po**#

n_1=8 syllabes n_2=8 syllabes

vers 3: ba-li-li-sha-ngi-li-wa-**po** ndi-po-mo-yo-u-ta-ka-**po**#

vers 4: chu-ngu-a-sa-na-u-pe-**po** ni-wa-pi-we-le-ke-a-**po**#

La structure métrique est la même pour chaque strophe/*ubeti* du poème (voir analyse de la strophe/*ubeti* 1)

KIBAYA KINA MWENYEWE « le mauvais a un propriétaire »

Nilikwenda ziwa Gombo, samaki wakavuliwe,

Pamoja na changu chombo, havue nifanikiwe,

Nikasikia mafumbo, samaki kwitwa tumbawe,

Kibaya kina mwenyewe, ingawa chanuka shombo.

Yakaniuma matumbo, samaki wangu situpwe,

Hakishikilia chombo, ziwani kisizamishwe,

Nikawapigia fumbo, na wao wapumbazishwe,

Kibaya kina mwenyewe, ingawa chanuka shombo.

Hapo nikalala yombo, niliposikia yowe,

Hawakusema kimombo, na chombo kisielewe,

Chombo kikapigwa kumbo, kusudi kiachiliwe,

Kibaya kina mwenyewe, ingawa chanuka shombo.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 1-2)

Analyse métrique :

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a=A='mbo'-8,b=B='we')+C=(8,b=B='we'-8,a=A='mbo')

Vers 1:	Ni-li-kwe-nda-zi-wa-Go-**mbo**	sa-ma-ki-wa-ka-vu-li-**we**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	Pa-mo-ja-na-cha-ngu-cho-**mbo**	ha-vu-e-ni-fa-ni-ki-**we**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
Vers 3:	Ni-ka-si-ki-a-ma-fu-**mbo**	sa-ma-ki-kwi-twa-tu-mba-**we**#
Vers 4:	Ki-ba-ya-ki-na-mwe-nye-**we**	i-nga-wa-cha-nu-ka-sho-**mbo**#

Une chaîne de rimes a='mbo', à gauche les trois premiers vers, passe à droite sur le vers final.

C'est la même valeur syllabique /mbo/ et la même orientation qui vont se reproduire dans toutes les strophes du poème décrivant la relation A inter-strophes et omni-strophe.

Une chaîne de rimes a='we', à droite les trois premiers vers, passe à gauche sur le vers final.

C'est la même valeur syllabique /we/ et la même orientation qui vont se reproduire dans toutes les strophes du poème décrivant la relation B inter-strophes et omni-strophe.

Le dernier vers (vers 4) est le même dans tout le poème décrivant la relation C inter-strophes et omni-strophe. C'est un refrain.

Strophe/ubeti 2

SHAIRI 3*(8,a=A='mbo'-8,b=B='we')+C=(8,b=B='we'-8,a=A='mbo')

Vers 1:	Ya-ka-ni-u-ma-ma-tu-**mbo**	sa-ma-ki-wa-ngu-si-tu-p***we***#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	Ha-ki-shi-ki-li-a-cho-**mbo**	zi-wa-ni-ki-si-za-mish-**we**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
Vers 3:	Ni-ka-wa-pi-gi-a-fu-**mbo**	na-wa-o-wa-pu-mba-zish-**we**#
Vers 4:	Ki-ba-ya-ki-na-mwe-nye-**we**	i-nga-wa-cha-nu-ka-sho-**mbo**#

Les relations A,B,C décrites en strophe/*ubeti* 1 structurent à l'identique chaque strophe/*ubeti* du poème (*Cf* strophe/*ubeti* 1 pour la description métrique). A noter cependant que la rime de type b du deuxième hémistiche du vers 1 est *infrasyllabique :* la syllabe entière est en effet /pwe/ conformément à la phonologie du kiswahili. Cette rime coupe d'une certaine manière cette huitième syllabe en deux parties distinctes sur le plan de la métrique et réunies au niveau syllabique : /p/ et /we/ (notation A.P.I.)

Strophe/ubeti 3

SHAIRI 3*(8,a=A='mbo'-8,b=B='we')+C=(8,b=B='we'-8,a=A='mbo')

Vers 1:	Ha-po-ni-ka-la-la-yo-**mbo**	ni-li-po-si-ki-a-yo-**we**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
Vers 2:	Ha-wa-ku-se-ma-ki-mo-**mbo**	na-cho-mbo-ki-si-e-le-**we**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes

Vers 3:	Cho-mbo-ki-ka-pig-wa-ku-**mbo**	ku-su-di-ki-a-chi-li-**we**#
Vers 4:	Ki-ba-ya-ki-na-mwe-nye-**we**	i-nga-wa-cha-nu-ka-sho-**mbo**#

Voir en strophe/*ubeti* 1 pour la description métrique qui est identique ici.

b. Le style *(mtindo)* ou type *(aina)* MTIRIRIKO « flux »

TUNGENI MTIRIRIKO « composez un *mtitiriko* »

Première strophe/*ubeti :*

Mhariri mahabubu, pokea wangu mwandiko,

Napenda kuwahotubu, washairi walioko,

Si kama nawaghilibu, na kujitia vituko,

Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.

Deuxième strophe/*ubeti :*

Msichukue ghadhabu, kwa mabavu na vituko,

Lichungulie taratibu, usanifu beti zako,

Kama wajibu jawabu, ukae kwanza kitako,

Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu.

[…]

Dixième et dernière strophe/*ubeti :*

Beti kumi kwa hesabu, hazina mchanganyiko,

Nimemuweka Katibu, hapo kakaa kitako,

Kati 'bu' imeratibu, mwisho 'ko' imekuweko,

Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu. »

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 5-6)

Analyse métrique du MTIRIRIKO

Strophe/ubeti 1

SHAIRI 3*(8,a=A(∀strophes/beti)='bu'-8,b=B(∀strophes/beti)='ko'#)+

C(∀strophes/beti)=(8,b=B(∀strophes/beti)='ko'-8,a=A(∀strophes/beti)='bu'#)

vers 1:	M-ha-ri-ri-ma-ha-bu-**bu**	po-ke-a-wa-ngu-mwa-ndi-**ko**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	Na-pe-nda-ku-wa-ho-tu-**bu**	wa-sha-i-ri-wa-li-o-**ko**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3:	Si-ka-ma-na-wa-ghi-li-**bu**	na-ku-ji-ti-a-vi-tu-**ko**#
vers 4:	Tu-nge-ni-m-ti-ri-ri-**ko**	na-si-la-bi-ku-ha-si-**bu**#

La strophe/*ubeti* 1 est de genre SHAIRI courant. A savoir, une strophe/*ubeti* faite de quatre vers comptant seize syllabes chacuns. Chaque vers est scindé également en deux hémistiches de huit syllabes.

La strophe/*ubeti* présente aussi deux chaînes de rimes de valeur a='bu' et b='ko' qui suivent une orientation classique dans le genre SHAIRI: la chaîne de rimes a prend naissance en section terminale de l'hémistiche gauche/1 et se poursuit à cet emplacement le long des vers 1, 2 et 3; la chaîne de rimes b prend naissance sur l'hémistiche droit/2. De manière symétrique à la chaîne a, la chaîne b se poursuit à la verticale suivant l'ordre graphique en section terminale des deuxième hémistiches des vers 1, 2 et 3. Puis les deux chaînes inversent et échangent leurs position sur le vers 4, la chaîne a passant à droite en section terminale de 2ème hémistiche et la chaîne b passant à gauche en section terminale de 1er hémistiche.

Le style *mtiririko* ou « flux, écoulement » vient de l'application de ce modèle métrique à l'identique dans toutes les strophes/*beti* de la composition. Partout les chaînes de rimes a et b ont la même valeur sonore a='bu' et b='ko' et les mêmes orientations qui décrivent un motif en forme de "X" si nous regardons les deux chaînes ensemble sur le papier. Cette inversion produit aussi un effet lorsqu'elle est récitée oralement.

Formellement la chaîne de rimes a='bu' définit la relation d'identité A omni-strophe/*ubeti* d'orientation gauche/droite et la chaîne de rimes b='ko' décrit la relation B omni-strophe/*ubeti* d'orientation droite/gauche.

Le vers 4 est répété à l'identique d'une strophe/*ubeti* à l'autre en une sorte de refrain. Ceci apporte un allégement à la contrainte sur le vocabulaire qui trouve sa valeur déjà fixée ici en un appel à la composition en style mtiririko et une description de l'activité de composition poétique: « *Tungeni mtiririko, na silabi kuhasibu* », « Composez le mtiririko, et comptez les syllabes ».

Strophe/ubeti 2

SHAIRI 3*(8,a=A(∀strophes/beti)='bu'-8,b=B(∀strophes/beti)='ko'#)+

C(∀strophes/beti)=(8,b=B(∀strophes/beti)='ko'-8,a=A(∀strophes/beti)='bu'#)

vers 1:	M-si-chu-ku-e-gha-dha-**bu**	kwa-ma-ba-vu-na-vi-tu-**ko**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	Li-chu-ngu-li-e-ta-ra-ti-**bu**	u-sa-ni-fu-be-ti-za-**ko**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3:	Ka-ma-wa-ji-bu-ja-wa-**bu**	u-ka-e-kwa-nza-ki-ta-**ko**#
vers 4:	Tu-nge-ni-m-ti-ri-ri-**ko**	na-si-la-bi-ku-ha-si-**bu**#

Le modèle métrique est exactement le même que celui de la strophe/*ubeti* 1 *(vide supra).*

Strophe/ubeti 10

SHAIRI 3*(8,a=A(∀strophes/beti)='bu'-8,b=B(∀strophes/beti)='ko'#)+

C(∀strophes/beti)=(8,b=B(∀strophes/beti)='ko'-8,a=A(∀strophes/beti)='bu'#)

vers 1:	Be-ti-ku-mi-kwa-he-sa-**bu**	ha-zi-na-m-cha-nga-nyi-**ko**#
	1er hémistiche	2ème hémistiche
vers 2:	Ni-me-mu-we-ka-ka-ti-**bu**	ha-po-ka-ka-a-ki-ta-**ko**#
	n_1=8	n_2=8
vers 3:	Ka-ti-bu-i-me-ra-ti-**bu**	mwi-sho-ko-i-me-ku-we-**ko**#
vers 4:	Tu-nge-ni-m-ti-ri-ri-**ko**	na-si-la-bi-ku-ha-si-**bu**#

Le modèle métrique est exactement le même que celui de la strophe/*ubeti* 1 *(vide supra).*

7. Le genre SHAIRI et le style des MASHAIRI YA VIDATO « *mashairi* en entailles »

myv12 (Mathias E. Mnyampala)

Le poème inscrit sur le feuillet myv12 est fait de 12 strophes/*beti* du genre SHAIRI. Le feuillet comporte une adresse postale à la fin avec le nom de plume de Mnyampala (Penda-Chako):

« Mathias E. Mnyampala wa Machichimi,

(Penda-Chako)

Sanduku la Posta 131,

DODOMA. »

Un KAMUSI NDOGO ou « petit dictionnaire » donne la définition de quelques mots difficiles du poème.

Enfin, le feuillet est daté mais déchiré, seule l'année est lisible : « 1967 ».

Texte analysé :

KITUNG'ATI « le champion de guerre »

1. Nguvu-moja Askari, kwa risasi na mabeti,

   Na kujasiri hatari, kwa ukali kama Nyati,

   Kazi-yake Jamadari, Muongozaji umati !

   Ndivyo alivyo wa dhati, bingwa wetu KITUNG'ATI.

2. Nguvu-moja kuthibiti, nchi kufanya mapinduzi,

   Dhalimu wende matiti, wakimbie kama wezi,

   Kazi-yake mzatiti, aliyepanga vamizi !

   Ndivyo alivyo mwongozi, baba yetu KITUNG'ATI.

3. Nguvu-moja ya wamuzi, wa kuchagua siasa,

   Kuondoa majambazi, vyama vibovu kutosa,

   Kazi-yake kiongozi, aliye hodari hasa !

   Ndivyo apiga msasa, twamsifu KITUNG'ATI.

Analyse métrique :

Strophe/*ubeti* 1 :

Nous constatons la répétition de quatre éléments : *Nguvu moja* « une force », *kazi yake* « son travail », *ndivyo* « c'est ainsi » et *kitung'ati*[162] « le champion de guerre (?) » pour toutes les strophes/*beti* du poème. La répétition est signalée typographiquement par le soulignement pour les trois premiers éléments et l'utilisation des majuscules pour le dernier. Ce procédé fait partie du style VIDATO en plus de la structure des chaînes de rimes en « entailles ». Les compositions du style VIDATO ont un sujet dont le cadre est déterminé par le sens des éléments répétés. Ici, le poète va forger son poème en rapport à la notion du « champion de guerre » ou *kitung'ati.*

Les entailles se succèdent de cette manière : les chaînes de rimes à droite s'inversent au niveau du dernier vers en passant sur l'hémistiche de gauche. Elles constituent les rimes de l'hémistiche gauche des trois premier vers de la strophe/*beti* suivante. L'orientation

et le parcours des chaînes de rimes sont constants et complexes tout le long du poème : sur deux strophes/*beti*, nous observons une courbe orientée de droite à gauche au fur et à mesure de la progression graphique. Soit en détail une courbe qui va de l'hémistiche droit (vers 1, 2 et 3) à l'hémistiche gauche sur deux strophes avec une inversion de position commencant au niveau de l' hémistiche gauche du quatrième vers pour une strophe/*ubeti* n, se poursuivant sur les hémistiches gauche de la strophe/*ubeti* n+1 avec un arrêt de la courbe sur l'hémistiche gauche du troisième vers de la strophe/*ubeti* n+1. Toujours les chaînes de rimes à gauche s'éteignent sur l'hémistiche gauche du troisième vers.

Strophe/*ubeti* 1 (n=1)

genre SHAIRI à quatre vers, courant/*mkondo* des hémistiches octosyllabiques soit :
n_1=8 ;n_2=8

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,a='ri',**A[∀strophe/ubeti]='nguvu-moja'**-

hémistiche 2 : 8,b=B[strophe/$ubeti_n$-strophe/$ubeti_{n+1}$]='ti'#)+
vers 2 :
hémistiche 1 : (8,a='ri'-
hémistiche 2 : 8,b=B[strophe/$ubeti_n$-strophe/$ubeti_{n+1}$]='ti'#)+
vers 3 :

hémistiche 1 : (8,a='ri',**C[∀strophe/ubeti]='kazi yake'**-

hémistiche 2 : 8,b=B[strophe/$ubeti_n$-strophe/$ubeti_{n+1}$]='ti'#)+
vers 4 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/$ubeti_n$-strophe/$ubeti_{n+1}$]='ti',**D[∀strophe/ubeti]='ndivyo'**-

hémistiche 2 : 8,c=E[∀strophe/ubeti]='ti',**F[∀strophe/ubeti]='kitung'ati'**#)

vers 1 :	Ngu-vu-mo-ja-a-s-ka-**ri**	kwa-ri-sa-si-na-ma-be-**ti**#
	hémistiche 1	hémistiche 2

vers 2 :	Na-ku-ja-si-ri-ha-ta-**ri**	kwa-u-ka-li-ka-ma-nya-**ti**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ka-zi-ya-ke-ja-ma-da-**ri**	mu-o-ngo-za-ji-u-ma-**ti**#
vers 4 :	Ndi-vyo-a-li-vyo-wa-dha-**ti**	bi-ngwa-we-tu-ki-tu-ng'a-**ti**#

Les relations sont désignées par ordre d'apparition dans la chaîne parlée ou lue à l'aide d'une lettre majuscule selon notre formalisme général et un encadré dans l'analyse métrique syllabique fine.

Ici les relations sont de deux natures : soit des relations entre toutes les strophes/*beti* du poème (nous le précisons alors à l'aide du signe ∀ qui signifie « pour tout » en logique), soit des relations entre deux strophes/*beti* uniquement, ce que nous précisons également dans les parenthèses qui suivent immédiatement la lettre majuscule. Ces relations entre deux strophes/*beti* peuvent être entre une strophe/*ubeti* n et celle qui la suit (n+1) ou entre une strophe/*ubeti* n et celle qui la précède (n-1) selon les positions auxquelles les chaînes de rimes sont envisagées. Ceci est précisé dans la description formelle de ce type de mètre du genre SHAIRI.

Pour les relations omni-strophes (∀strophe/*ubeti*) nous avons A, C, D et F qui correspondent respectivement aux syntagmes « *nguvu-moja* », « *kazi yake* », « *ndivyo* » et « *kitung'ati* » qui sont répétés aux mêmes positions dans toutes les strophes/*beti*.

Nous avons une chaîne de rime a='ri' d'orientation verticale sur les premiers hémistiches des vers 1, 2 et 3 qui s'éteint sur le vers 3.

La chaîne de rime b='ti' nait sur l'hémistiche2 (droite) des vers 1, 2 et 3. Elle change d'orientation sur l'hémistiche 1 du 4ème vers où elle passe donc à gauche et va se prolonger à gauche dans la strophe/*ubeti* suivante ce qui constitue la relation B entre deux strophes/*beti*.

La rime c='ti' sur le 2ème hémistiche du 4ème vers est répétée à l'identique en position identique dans toutes les strophes/*beti* ce qui constitue la relation omni-strophe E (∀strophe/ubeti)

Strophe/ubeti 2 (n=2)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_{n}$]='ti',**A[∀strophe/ubeti]='nguvu-moja'**-

hémistiche 2 : 8,d=G[strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='zi'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_{n}$]='ti'-

hémistiche 2 : 8,d=G[strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='zi'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,b=B[strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_{n}$]='ti',**C[∀strophe/ubeti]='kazi yake'**-

hémistiche 2 : 8,d=G[strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='zi'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,d=G[strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='zi',**D[∀strophe/ubeti]='ndivyo'**-

hémistiche 2 : 8,c=E[∀strophe/ubeti]='ti',**F[∀strophe/ubeti]='kitung'ati'**#)

vers 1 :	Ngu-vu-mo-ja-ku-thi-bi-**ti**	nchi-ku-fa-nya-ma-pi-ndu-**zi**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Dha-li-mu-we-nde-ma-ti-**ti**	wa-ki-mbi-e-ka-ma-we-**zi**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ka-zi-ya-ke-m-za-ti-**ti**	a-li-ye-pa-nga-va-mi-**zi**#
vers 4 :	Ndi-vyo-a-li-vyo-mwo-ngo-**zi**	ba-ba-ye-tu-ki-tu-ng'a-**ti**#

Nous retrouvons logiquement les relations omni-strophes : A, C, D, F qui répètent des syntagmes (respectivement : *nguvu-moja*, *kazi yake*, *ndivyo* et *kitung'ati*) et E qui répète une rime c='ti' entre tous les derniers hémistiches des derniers vers de chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes b='ti' se poursuit sur l'hémistiche gauche des trois premiers vers puis s'éteint. Elle relie cette deuxième strophe/*ubeti* à celle qui précède par la relation B inter-strophe entre la strophe 1 et 2.

La chaîne de rimes d='zi' prend naissance à droite dans sur les 2ème hémistiches des trois premiers vers puis, comme pour le motif en COURBE ou en VIDATO « entailles » pour reprendre la terminologie de Mathias E. Mnyampala de la relation B, elle s'inverse en passant en position gauche sur le dernier vers. La chaîne va se poursuivre en strophe/*ubeti* suivante en décrivant une relation G inter-strophe entre les strophes/*beti* 2 et 3.

Le motif en « entailles » orientées de droite à gauche sur deux strophes est récurrent dans toutes les compositions du type VIDATO. Ce qui dessine peut être les crans ou encoches que le mot pluriel VIDATO désigne en* kiswahili*.

La succession graphique des entailles, (deux relations par strophe/*ubeti* :
-une avec la strophe précédente dans les chaînes de rimes à gauche des vers 1, 2 et 3 – une avec la strophe/*ubeti* suivante pour les chaînes de rimes à droite des vers 1, 2 et 3 puis l'hémistiche gauche du 4ème vers) représente sans doute une série d'entailles comme celles que l'on pourrait retrouver sur le tronc des cocotiers et qui constituent la dénotation première du nominal *vidato* (*Cf* deuxième annexe photographies vidato1 et vidato2).

Strophe/ubeti 3 (n=3)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,d=G[strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$]='zi',**A[∀strophe/ubeti]='nguvu-moja'**-

hémistiche 2 : 8,e=H[strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='sa'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,d=G[strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$]='zi'-

hémistiche 2 : 8,e=H[strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='sa'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,d=G[strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$]='zi',**C[∀strophe/ubeti]='kazi yake'**-

hémistiche 2 : 8,e=H[strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='sa'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,e=H[strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$]='sa',**D[∀strophe/ubeti]='ndivyo'**-

hémistiche 2 : 8,c=E[∀strophe/ubeti]='ti',**F[∀strophe/ubeti]='kitung'ati'**#)

vers 1 :	Ngu-vu-mo-ja-ya-wa-mu-**zi**	wa-ku-cha-gu-a-si-a-**sa**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ku-o-ndo-a-ma-ja-mba-**zi**	vya-ma-vi-bo-vu-ku-to-**sa**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ka-zi-ya-ke-ki-o-ngo-**zi**	a-li-ye-ho-da-ri-ha-**sa**#
vers 4 :	Ndi-vyo-a-pi-ga-m-sa-**sa**	twa-m-si-fu-ki-tu-ng'a-**ti**#

Les relations A, C, D, E, F sont présentes (voir ci-dessus pour leur description).

La relation G décrite par la chaîne de rimes d='zi' à gauche des trois premiers vers termine le motif (crans ou entailles « VIDATO ») initié à la strophe/*ubeti* précédente. C'est une relation binaire entre les strophes/*beti* 2 et 3.

La chaîne de rimes e='sa' des hémistiches droits des vers 1, 2 et 3 qui passe à gauche sur le 4ème vers initie une relation binaire H avec la strophe suivante. Comme pour toutes les relations binaires des MASHAIRI YA VIDATO, il s'agira d'une courbe orientée droite/gauche unissant deux strophes.

myv17 et myv40 (Mathias E. Mnyampala)

Le feuillet myv17 est un brouillon qui est corrigé par le feuillet myv40. L'adresse et le nom de Mathias E. Mnyampala sont sur le feuillet myv40 qui présente des corrections par rapport à myv17 en vue de respecter les règles métriques, en premier lieu le P.M. et le décompte des syllabes. Comme c'est le cas de l'ensemble des compositions inédites du style VIDATO , la structure métrique générale est celle du genre SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques. Le décompte syllabique de chaque hémistiche doit donc être logiquement corrigé s'il diffère de huit.

texte analysé :

« TANZANIA YA AMANI »

1. Nchi zote ningesifu, zilizoko duniani,

   Sifa njema na tukufu, kama ningetumaini,

   Lakini zina pungufu, Tanzania nambawani,

   Hebu nanyi yapimeni, ni ipi vinafanana ?

   myv17 :

2. Ningekuwa na amani, ningesifu nchi zote,

   Zingekuwa na amani, **(kwa)** wenyeji waipate,

   Lakini ni ugombani, daima wana utete,

   Hebu nenda kwao **upite**, ni vipi tunafanana ?

   myv40 :

   Ningekuwa na amani, ningesifu nchi zote,

   Zingekuwa na amani, **kwa** wenyeji waipate,

   Lakini ni ugombani, daima wana utete,

   Hebu nenda kwao **pite**, ni vipi tunafanana ?

3. Na ningezivika pete, kwa sifa ya kuzipamba,

   Sifa zake zitakate, kwa mashairi kuimba,

   Lakini heri nifute, na sifa kutoziremba,

   Hebu tazameni mwamba, Tanzania vyafanana ?

Analyse métrique :

Strophe/ubeti 1 (n=1)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,a='fu',A(strophe/ubeti$_{1\text{-}2}$)='nchi zote, ningesifu'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='ni'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,a='fu',C(strophe/ubeti$_{1\text{-}3}$)='sifa'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='ni'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,a='fu',D(∀strophes/beti)='lakini'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='ni'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='ni',E(∀strophes/beti)='hebu'-

hémistiche 2 : 8,c=F(∀strophes/beti)='na',G(∀strophes/beti)='fanana'#)

vers 1 :	*n*[163]-chi-zo-te-ni-nge-si-**fu**	zi-li-zo-ko-du-ni-a-**ni**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	si-fa-nje-ma-na-tu-ku-**fu**	ka-ma-ni-nge-tu-ma-i-**ni**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	**La-ki-ni**-zi-na-pu-ngu-**fu**	Ta-nza-ni-a-na-mba-wa-**ni**#
vers 4 :	**He-bu**-na-nyi-ya-pi-me-**ni**	ni-i-pi-vi-na-**fa-na-na**#

chaînes de rimes :

a='fu' sur les 1er hémistiches des vers 1,2 et 3. L'ORIENTATION de la chaîne est verticale et elle s'éteint à gauche sur le 3ème vers.

b='ni' sur les 2ème hémistiches des vers 1,2 et 3 change d'orientation sur le 1er hémistiche du 4ème vers. La suite de la chaîne décrit la relation B inter-strophe entre cette strophe/*ubeti* et celle qui suit. Dans la strophe/*ubeti* 2, la chaîne de rimes b occupera les mêmes positions que

la chaîne de rimes a dans la strophe/*ubeti* 1, à savoir les premiers hémistiches du vers 1 au vers 3 où elle prend fin.

c='na' sur le 2ème hémistiche de chaque dernier vers suivant la relation E omni-strophe.

<u>relations binaires (entre deux strophes)</u> :

A($_{1\text{-}2}$) répète les syntagmes « nchi zote » et « ningesifu » entre la strophe/*ubeti* 1 et 2 en changeant l'ordre syntaxique de ces syntagmes en strophe/*ubeti* 2 : « ningesifu » « nchi zote »

B($_{1\text{-}2}$) vue précédemment réalise l'ORIENTATION de la droite vers la gauche de la chaîne de rimes b='ni' suivant le motif typique des VIDATO « entailles » entre la strophe 1 et la strophe 2.

C($_{1\text{-}3}$) répète le mot *sifa* dans certaines parties de la strophe/*ubeti* 1 et 3

<u>relations omni-strophe</u> :

D répète la conjonction « *lakini* », « mais » à la même position (hémistiche 1, vers 3) dans chaque strophe/*ubeti* du poème.

E est une relation au niveau de la syllabe finale du dernier hémistiche du dernier vers de la strophe/*ubeti*. E décrit la chaîne de rimes c='na' entre toutes les strophes du poème. Le motif et l'orientation de E sont une ligne discontinue, composée de points. *C'est elle qui marque le passage d'une strophe/ubeti à l'autre.*

F répète l'injonction « *hebu* », « il faut que » à la même position (hémistiche 1, vers 4) dans chaque strophe/*ubeti* du poème.

G répète le thème verbal « *-fanana* », « se ressembler » à la même position (hémistiche 2, vers 3) dans chaque strophe/*ubeti* du poème. Mais il y a des variations au niveau de l'accord de ce verbe : personne, classe, marque de temps, d'aspect ou de mode sont variables : ici nous avons *vinafanana* qui s'analyse ainsi vi- (Préfixe verbal classe 8) « ils/elles » –na- (aspect : « inaccompli ») – fanana (thème verbal répété par la relation G dans toutes les strophes/*beti* ; « se ressembler »)

Strophe/ubeti 2 (n=2) myv17

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_{n}$)='ni',H(strophe/ubeti$_{2-2}$)='ngekuwa na amani'-

hémistiche 2 : 8,d=I(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='te',A(strophe/ubeti$_{1-2}$)='ningesifu, nchi zote'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_{n}$)='ni', H(strophe/ubeti$_{2-2}$)='ngekuwa na amani'-

hémistiche 2 : 7 ou 8,d=I(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='te'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_{n}$)='ni',D(∀strophes/beti)='lakini'-

hémistiche 2 : 8,d=I(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='te'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (9,d=I(strophe/ubeti$_{n}$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='te',E(∀strophes/beti)='hebu'-

hémistiche 2 : 8,c=E(∀strophes/beti)='na',F(∀strophes/beti)='fanana'#)

vers 1 :	Ni-nge-ku-wa-na-a-ma-**ni**	ni-nge-si-fu-*n*-chi-zo-**te**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 2 :	Zi-nge-ku-wa-na-a-ma-**ni**	(kwa) we-nye-ji-wa-i-pa-**te**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 (avec kwa) ou **7** syllabes
vers 3 :	**La-ki-ni**-ni-u-go-mba-**ni**	da-i-ma-wa-na-u-te-**te**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 4 :	**He-bu**-ne-nda-kwa-o-u-pi-**te**	ni-vi-pi-tu-na-**fa-na-na**#
	n_1=**9** syllabes	n_2=8 syllabes

chaînes de rimes :

b='ni' sur les premiers hémistiches des vers 1,2 et 3. L'ORIENTATION de la chaîne est verticale et elle s'éteint à gauche sur le 3ème vers .

d='te' sur les deuxièmes hémistiches des vers 1,2 et 3 initie la chaîne qui se poursuivra dans la strophe suivante suivant la relation I. La chaîne change de position sur le 4ème vers où elle passe à gauche selon le motif typique des MASHAIRI YA VIDATO.

c='na' sur le 2ème hémistiche de chaque dernier vers suivant la relation E omni-strophe.

<u>relation unaire (intra-strophe)</u> :

$H_{(2-2)}$ répète le syntagme '*ngekuwa na amani*' « être (conditionnel) en paix » entre les premiers hémistiches des deux premières lignes de la strophe/*ubeti*. Le verbe *kuwa* « être, devenir » est au conditionnel -NGE- mais a une place variable pour son SUJET : ni- « je » sur le premier vers et zi- « ils/elles » le préfixe de la classe 10 sur le deuxième vers.

<u>relations binaires (entre deux strophes)</u> :

A($_{1-2}$) répète les syntagmes « *nchi zote* » et « *ningesifu* ». Elle a été décrite en strophe 1.

$B_{(1-2)}$ initiée dans la strophe précédente poursuit et achève le long des hémistiches des vers la chaîne de rimes b='ni' suivant le motif typique des VIDATO « entailles ».

$I_{(2-3)}$ commence sur les hémistiches à droite sur les trois premiers vers, elle passe à gauche sur le dernier vers et se poursuivra dans la strophe suivante à la même position le long des hémistiches à gauche d'un vers ou hémistiches initiaux. C'est le motif des VIDATO « entailles » qui se répète.

<u>relations omni-strophe</u> :

D, E, Fet G décrites précédemment sont logiquement présentes ici.

Strophe/ubeti 2 (n=2) myv40 *(le poète corrige le nombre de syllabes dans le 2ème* hémistiche du 2ème *vers et le premier* hémistiche *du 4ème vers)*

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$)='ni',G(strophe/ubeti2-2)='ngekuwa na amani'-

hémistiche 2 : 8,d=I(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='te',A(strophe/ubeti1-

2)=’ningesifu, nchi zote’#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$)=’ni’, G(strophe/ubeti2-2)=’ngekuwa na amani’-

hémistiche 2 : 8,d=I(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)=’te’#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$)=’ni’,D(∀strophes/beti)=’lakini’-

hémistiche 2 : 8,d=I(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)=’te’#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,d=I(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)=’te’,E(∀strophes/beti)=’hebu’-

hémistiche 2 : 8,c=E(∀strophes/beti)=’na’,F(∀strophes/beti)=’fanana’#)

vers 1 :	Ni-nge-ku-wa-na-a-ma-**ni**	ni-nge-si-fu-*n*-chi-zo-**te**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Zi-nge-ku-wa-na-a-ma-**ni**	kwa-we-nye-ji-wa-i-pa-**te**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	**La-ki-ni**-ni-u-go-mba-**ni**	da-i-ma-wa-na-u-te-**te**#
vers 4 :	**He-bu**-ne-nda-kwa-o-pi-**te**	ni-vi-pi-tu-na-**fa-na-na**#

C’est la même structure métrique à la différence que le mètre a été corrigé ici pour être régulier quant au P.M. et au décompte syllabique : chaque vers de la strophe/*ubeti* est scindé en hémistiches octosyllabiques.

Strophe/*ubeti* 3 (n=3)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,d=I(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$)=’te’-

hémistiche 2 : 8,e=J(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)=’mba’,
C(strophe/ubeti$_{1-3}$)=’sifa’,K(strophe/ubeti$_{3-3}$)=’sifa –a–’#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,d=I(strophe/ubetin-1-strophe/ubetin)=’te’,
C(strophe/ubeti$_{1-3}$)=’sifa’,K(strophe/ubeti$_{3-3}$)=’sifa –a–’-

hémistiche 2 : 8,e=J(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='mba'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,d=I(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$)='te',D(∀strophes/beti)='lakini'-

hémistiche 2 : 8,e=J(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='mba'#)+

vers 4 :

hémistiche 1 : (8,e=J(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='mba',E(∀strophes/beti)='hebu'-

hémistiche 2 : 8,c=E(∀strophes/beti)='na',F(∀strophes/beti)='fanana'#)

vers 1 :	Na-ni-nge-zi-vi-ka-pe-**te**	kwa-si-fa-ya-ku-zi-pa-**mba**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Si-fa-za-ke-zi-ta-ka-**te**	kwa-ma-sha-i-ri-ku-i-**mba**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	**La-ki-ni**-he-ri-ni-fu-**te**	na-si-fa-ku-to-zi-re-**mba**#
vers 4 :	**He-bu**-ta-za-me-ni-mwa-**mba**	Ta-nza-ni-a-vya-**fa-na-na**#

chaînes de rimes :

La chaîne d='te' initiée en strophe précédente continue et s'éteint ici sur le premier hémistiche du 3ème vers conformément au motif des VIDATO « entailles » et à la relation I qui le décrit.

La chaîne e='mba' sur l' hémistiche de droite est le début d'une nouvelle entaille ou *kidato* qui se poursuivra sur le trois premiers hémistiches à gauche de la strophe suivante. La relation J décrira ce motif typique.

La chaîne c='na' est présente ici sur le 2ème hémistiche du 4ème vers comme elle l'est dans toutes les strophes.

relation unaire (intra-strophe) :

$K_{(3-3)}$ répète le nom *sifa* « qualité » suivi d'une connecteur –a- « de » différemment environné selon les hémistiches de la strophe/*ubeti* 3 : *sifa ya* « la qualité de », *sifa zake* « ses qualités ».

relations binaires :

C($_{1-3}$) répète le mot « *sifa* », « qualité(s) » dans certains hémistiches de la strophe/*ubeti* 1 et 3

$I_{(2-3)}$ termine le motif de l'entaille ou *kidato* dans les hémistiches initiaux des trois premier vers.

$J_{(3-4)}$ démarre une nouvelle entaille constituée par la rime e='mba' qui passera des hémistiches finaux des trois premiers vers à l' hémistiche initial du 4ème vers puis dans la strophe suivante où elle se terminera.

relations omni-strophe :

D, E, Fet G décrite précédemment sont présentes.

myv3 (Romuald M. Mella)

Ce poème rédigé dans le style VIDATO a été composé par un autre auteur que Mnyampala. Il s'agit de Romuald M. Mella d'Arusha connu sous le nom de plume « Moyo-Konde » ou « Courage ! » en traduction française non-littérale. En tête de page, il est précisé qu 'il s'agit d'une copie « NAKALA »

« MWUNGWANA »

1. Wamba awe na makamo, wamtii maduyuthi,
   Mwenye uwezo kikomo, wasimpate theluthi ;
   YULE mfumbale domo, kwa kuepa uhabithi,
   Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA !

2. Wamba aweye mrithi, wa muluki na uluwa,
   Na mwenye ndefu hadithi, inayotusisimuwa ;
   YULE asiye urithi, bali mpenda muruwa,
   Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA !
3. Wamba mtu huyo huwa, mrambo mtanashati,
   Mwenye ashiki na hawa, ya anasa kudhibiti ;
   YULE mkaa Utawa, kuambaa tasiliti,
   Zama za wetu wakati, Ai haitwi MWUNGWANA !

Convention de présentation typographique des tapuscrits (titre/texte/auteur/nom de plume/adresse postale)

Le fait qu'un autre auteur apparaisse dans les tapuscrits nous rappelle la question de la qualité d'auteur de certaines compositions du *Diwani ya Mnyampala* qui se posait pour sa femme, Mary Mangwela (*Wastara*). Nous pouvons déduire une convention typographique dans les tapuscrits, qui se présente ainsi :

Titre de la composition *(anwani)* : *« MWUNGWANA »* ; « LE NOBLE »

Texte sous la forme d'une suite de strophes/*beti* numérotées

Nom de l'auteur : « *ROMUALD M. MELLA »*

Nom de plume : « *(MOYO-KONDE) »* ;« COURAGE ! »

Adresse : *« PO BOX 240, ARUSHA »*

Les tapuscrits en rapport avec Mary Mangwela (*Cf* ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe mangwela1, mangwela2 mangwela3 et mangwela4) respectent cette convention et elle apparait donc dans ce cas sans ambiguïté comme l'auteur des compositions. Non comme une destinatrice ou comme un nom d'emprunt de Mathias E. Mnyampala qui ne nous semblerait pas avoir du pousser la dissimulation jusqu'à attribuer une adresse à son pseudonyme féminin dans des tapuscrits non destinés à être publiés tels quels.

Romuald M. Mella compose également des MASHAIRI dans le style des « entailles » ou VIDATO pour les chaînes de rimes. Il s'agit d'un exemplaire unique de forme un peu plus simple que les autres compositions présentes dans l'enveloppe et rédigées par Mathias E. Mnyampala. Ici l'entaille, qui est une chaîne de rimes sur deux strophes, présente bien la même forme incurvée de droite à gauche. Autre point commun avec les compositions de Mnyampala, les entailles se succèdent avec toute la même orientation et aux mêmes positions dans les hémistiches des strophes/beti. Le mètre général à nouveau est celui du genre classique SHAIRI dans le courant syllabique des quatrains à hémistiches octosyllabiques. Mais l'entaille s'arrête toujours au troisième vers – contrairement à Mnyampala, M. Mella a choisi de répéter à l'identique, en un refrain, le quatrième et dernier vers dans toutes les strophes du poème « MWUNGWANA », « Le noble ». Ceci

retire de la complexité que Mnyampala a introduite en faisant varier les composantes des vers finaux dans ses poèmes et en incisant – pourrait-on dire en poursuivant l'image de l'ébènisterie d'art – jusqu'au $4^{\text{ème}}$ vers dans toutes les strophes/*beti*. Le refrain de M. Mella remplit cependant la même fonction que les chaînes de rimes omni-strophe « en pointillés » qui réunissent les dernières syllabes des derniers hémistiches des derniers vers de chaque strophe/*ubeti.* Ces deux procédés techniques marquent chacun à leur manière le passage d'une strophe/*ubeti* à l'autre. La modification d'un paramètre fondamental du P.R. qui fait passer la portée des chaînes de rimes de 1 à 2 strophes et qui est une condition du style VIDATO rend en effet incapables les chaînes de rimes qui décrivent le motif en « entailles » de délimiter des strophes unitaires. Ces chaînes de rimes sont en effet entre plusieurs strophes et ne peuvent en même temps les isoler les unes des autres, ce serait une dynamique contradictoire. Elles ne peuvent que délimiter des séries de vers et d'hémistiches.

Analyse métrique :

strophe/*ubeti* 1 (n=1)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,a='mo',A(∀strophes/beti)='wamba'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/$ubeti_n$-strophe/$ubeti_{n+1}$)='thi'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,a='mo'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/$ubeti_n$-strophe/$ubeti_{n+1}$)='thi'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,a='mo',C(∀strophes/beti)='YULE'-

hémistiche 2 : 8,b=B(strophe/$ubeti_n$-strophe/$ubeti_{n+1}$)='thi'#)+

D(∀strophes/beti)=[vers 4 :

hémistiche 1 : (8,c=E(∀strophes/beti)='ti'-

hémistiche 2 : 8,d=F(∀strophes/beti)=’NA’#)]

vers 1 :	**Wa-mba**-a-we-na-ma-ka-**mo**	wa-m-ti-i-ma-du-yu-**thi**#
	hémistiche 1	hémistiche2
vers 2 :	Mwe-nye-u-we-zo-ki-ko-**mo**	wa-si-m-pa-te-the-lu-**thi**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	**YU-LE**-m-fu-mba-le-do-**mo**	kwa-ku-e-pa-u-ha-bi-**thi**#
vers 4 :	**Za-ma-za-we-tu-wa-ka-ti**	**A-i-ha-i-twi-MWU-NGWA-NA**#

Chaînes de rimes

a=’mo’ décrit une chaîne verticale entre les trois premiers hémistiches des vers 1, 2 et 3. Dans le motif de l’entaille/*kidato*, ce type de chaîne a pris naissance à la strophe précédente, ce n’est pas le cas ici vu que nous sommes en début de composition. Point commun avec l’entaille/*kidato* cependant, la chaîne se termine sur le premier hémistiche du 3ème vers.

b=’thi’ décrit une courbe qui part de droite (hémistiches 2 des vers 1, 2 et 3) pour changer de position sur le dernier vers. C’est le motif de l’entaille/*kidato* qui s’initie et va se poursuivre en strophe/*ubeti* suivante (n+1) décrivant la relation B.

c=’ti’ décrit une ligne pointillée reliant (relation E) chaque hémistiche initial du 4ème vers entre toutes les strophes.

d=’na’ décrit une ligne pointillée reliant (relation F) chaque hémistiche final du 4ème vers entre toutes les strophes.

Relations binaires (entre deux strophes)

Etant située au niveau de la première strophe (n=1), la relation entre les trois premières parties des vers 1, 2 et 3 et la strophe précédente (n-1) est absente. C’est une demi-entaille qui initie la succession des chaînes de rimes.

$\mathbf{B_{(n\,;n+1)}}$ relie cette strophe (n) et la suivante (n+1) par le motif de l’entaille/*kidato* de forme incurvée de droite à gauche sur les deux strophes.

Relations omni-strophe (∀strophe/*ubeti*) :

Répétition de parties du discours :

A répète en hémistiche 1 vers 1 le mot '*wamba*'

C répète en hémistiche 1 vers 3 le démonstratif d'éloignement de la classe 1 'YULE'

Répétition de rime syllabique :

E décrit une chaîne de rimes de valeur c='ti' en hémistiche 1 vers 4. Le motif de cette chaîne est celui d'une ligne discontinue de points réalisés à cette position d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

F décrit une chaîne de rimes de valeur d='na' en hémistiche 1 vers 4. Le motif de cette chaîne est celui d'une ligne discontinue de points réalisés à cette position d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

Répétition d'un vers :

D répète le 4[ème] vers (vers final) à l'identique dans toutes les strophes/*beti* du poème. Cette répétition est source d'une simplification dans le motif des entailles/*vidato* qui ne se prolonge donc pas jusqu'ici et s'arrête au vers précédent.

strophe/*ubeti* 2 (n=2)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/$ubeti_{n-1}$-

strophe/$ubeti_{n}$)='thi',A(∀strophes/beti)='wamba'-

hémistiche 2 : 8,e=G(strophe/$ubeti_{n}$-strophe/$ubeti_{n+1}$)='wa'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/$ubeti_{n-1}$-strophe/$ubeti_{n}$)='thi'-

hémistiche 2 : 8,e=G(strophe/$ubeti_{n}$-strophe/$ubeti_{n+1}$)='wa'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,b=B(strophe/$ubeti_{n-1}$-strophe/$ubeti_{n}$)='thi',C(∀strophes/beti)='YULE'-

hémistiche 2 : 8,e=G(strophe/$ubeti_{n}$-strophe/$ubeti_{n+1}$)='wa'#)+

D(∀strophes/beti)=[vers 4 :

hémistiche 1 : (8,c=E(∀strophes/beti)='ti'-

hémistiche 2 : 8,d=F(∀strophes/beti)='NA'#)]

vers 1 :	**Wa-mba**-a-we-ye-m-ri-**thi**	wa-mu-lu-ki-na-u-lu-**wa**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-mwe-nye-nde-fu-ha-di-**thi**	i-na-yo-tu-si-si-mu-**wa**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	**YU-LE**-a-si-ye-u-ri-**thi**	ba-li-m-pe-nda-mu-ru-**wa**#
vers 4 :	**Za-ma-za-we-tu-wa-ka-ti**	**A-i-ha-i-twi-MWU-NGWA-NA**#

Chaînes de rimes

b='thi' décrit sur les hémistiches initiaux (vers 1, 2 et3) la fin de la courbe en « entaille » initiée en strophe précédente (n-1)suivant la relation B.

e='wa' initie sur les hémistiches finaux (vers 1, 2 et3) le motif de l'entaille/*kidato*. Le point de passage de droite à gauche de l'orientation de la chaîne est en hémistiche 1/gauche du 4ème vers suivant la forme générale de ce motif.

c='ti' décrit une ligne pointillée reliant (relation E) chaque hémistiche 1/gauche du 4ème vers entre toutes les strophes.

d='na' décrit une ligne pointillée reliant (relation F) chaque hémistiche 2/droite du 4ème vers entre toutes les strophes.

Relations binaires (entre deux strophes)

$\mathbf{B}_{(n-1\,;n)}$ lie cette strophe (n) à la précédente (n-1) par le motif de l'entaille/*kidato* qui prend fin ici en hémistiche 1/gauche du 3ème vers.

$\mathbf{G}_{(n\,;n+1)}$ relie cette strophe (n) et la suivante (n+1) par le motif de l'entaille/*kidato* de forme incurvée de droite à gauche sur les deux strophes.

Relations omni-strophe (∀strophe/*ubeti*) :

Nous retrouvons les relations **A**,**C**,**D**,**E**,**F** décrites précédemment.

strophe/*ubeti* 3 (n=3)

SHAIRI

vers 1 :

hémistiche 1 : (8,e=G(strophe/ubeti$_{n-1}$-

strophe/ubeti$_n$)='wa',A(∀strophes/beti)='wamba'-

hémistiche 2 : 8,f=H(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='ti'#)+

vers 2 :

hémistiche 1 : (8,e=G(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$)='wa'-

hémistiche 2 : 8,f=H(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='ti'#)+

vers 3 :

hémistiche 1 : (8,e=G(strophe/ubeti$_{n-1}$-strophe/ubeti$_n$)='wa',C(∀strophes/beti)='YULE'-

hémistiche 2 : 8,f=H(strophe/ubeti$_n$-strophe/ubeti$_{n+1}$)='ti'#)+

D(∀strophes/beti)=[vers 4 :

hémistiche 1 : (8,c=E(∀strophes/beti)='ti'-

hémistiche 2 : 8,d=F(∀strophes/beti)='NA'#)]

vers 1 :	**Wa-mba**-m-tu-hu-yo-hu-**wa**	m-ra-mbo-m-ta-na-sha-**ti**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Mwe-nye-a-shi-ki-na-ha-**wa**	ya-a-na-sa-ku-dhi-bi-**ti**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	**YU-LE**-m-ka-a-U-ta-**wa**	ku-a-mba-a-ta-si-li-**ti**#
vers 4 :	**Za-ma-za-we-tu-wa-ka-ti**	**A-i-ha-i-twi-MWU-NGWA-NA**#

Chaînes de rimes

e='wa' décrit en hémistiche 1/gauche (vers 1, 2 et 3) la fin de la courbe en entaille initiée en strophe précédente (n-1)suivant la relation G.

f='ti' initie en hémistiche 2/droite (vers 1, 2 et3) le motif de l'entaille/*kidato*. Le point de passage de droite à gauche de l'orientation

de la chaîne est en hémistiche 1/gauche du 4ème vers suivant la forme générale de ce motif.

c='ti' et **d='na'** décrivent une chaîne de rimes en « pointillés » entre toutes les strophes (description *supra*).

Relations binaires (entre deux strophes)

$\mathbf{G}_{(n-1\,;n)}$ lie cette strophe (n) à la précédente (n-1) par le motif de l'entaille/*kidato* qui prend fin ici en hémistiche 1/gauche du 3ème vers.

$\mathbf{H}_{(n\,;n+1)}$ relie cette strophe (n) et la suivante (n+1) par le motif de l'entaille/*kidato* de forme incurvée de droite à gauche sur les deux strophes.

Relations omni-strophe (∀strophe/*ubeti*) :

Nous retrouvons les relations **A**,**C**,**D**,**E**,**F** décrites précédemment (*vide supra)*.

8. Le genre UTENZI dans les poèmes religieux de Mathias E. Mnyampala

a. *Utenzi wa Zaburi* « *utenzi* des *Psaumes* »

Analyse métrique de quatre premières strophes/*beti* du poème d'introduction (MNYAMPALA, M., E., c.1965 : 9) :

(nous donnons l'interprétation prosodique traditionnelle suivant l'ordre oral, c'est à dire en termes de distiques)

strophe/*ubeti* 1

UTENZI (8,x(1)='zo'-8,x(1)='zo'#)+(8,x(1)='zo'-a=A='mu'#)

vers 1:	mu-ngu-u-ni-pe-u-we-zo	no-ndo-le-e-ma-ta-ti-zo#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	te-nzi-i-pa-te-ti-mi-zo	za-bu-ri-i-pa-te-ti-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

Une chaîne de rimes x(1)='zo' unit en interne les deux hémistiche s du vers 1 et le premier hémistiche du vers 2.

La rime a='mu' unit tous les hémistiches de même situation –c'est à dire en les hémistiches finaux des vers finaux – de chaque strophe/*ubeti* du poème, tout le long de l'ouvrage.

La relation d'identité A de valeur a='mu' est omni-strophe. Elle est définitoire, avec la chaîne de trois rimes x(n) internes et de valeur propre à chaque strophe/*ubeti*, du genre UTENZI.

La scission de chacun des vers (pour toutes les strophes/*beti*) en hémistiches de huit syllabes est également la version la plus fréquente pour le modèle classique du genre UTENZI.

strophe/*ubeti* 2

UTENZI (8,x(2)='ngu'-8,x(2)='ngu'#)+(8,x(2)='ngu'-a=A='mu'#)

vers 1:	wa-i-so-me-wa-li-mwe-ngu	wa-m-hi-mi-di-e-mu-ngu#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	mu-u-mba-n-chi-na-mbi-ngu	a-a-bu-di-we-ka-ri-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

La strophe/*ubeti* 2 va reprendre les caractéristiques du patron ou modèle métrique qui sera constant dans chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes internes variables est ici de valeur x(2)='ngu'.

strophe/*ubeti* 3

UTENZI (8,x(3)='za'-8,x(3)='za'#)+(8,x(3)='za'-a=A='mu'#)

vers 1:	di-ba-ji-ni-me-ma-li-za	na-a-nza-ku-i-e-le-za#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	m-so-ma-ji-te-ke-le-za	ha-ya-ni-no-ta-ka-la-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

Les constantes décrites plus haut sont les mêmes, la chaîne de rimes internes variables est ici de valeur x(3)='za'.

strophe/*ubeti* 4

UTENZI (8,x(4)='ri'-8,x(4)='ri'#)+(8,x(4)='ri'-a=A='mu'#)

vers 1:	ni-na-i-a-nza-za-bu-ri	kwa-nji-a-ya-u-sha-i-ri#

	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	ka-ma-i-na-vyo-hu-bi-ri	ku-wa-di-bu-wa-na-da-mu#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

Les constantes décrites plus haut sont les mêmes, la chaîne de rimes internes variables est ici de valeur x(4)='ri'.
Interprétée oralement comme ci-dessus, la structure métrique de la composition serait entièrement conforme à celle des compositions classiques et traditionnelles du genre UTENZI.

b. *Utenzi wa Enjili* « *utenzi* des Evangiles »

Analyse métrique des trois premières strophes/*beti* du poème d'introduction (MNYAMPALA, M., E., *c.*1967 : 9) :

(nous donnons l'interprétation prosodique traditionnelle suivant l'ordre oral, c'est à dire en termes de distiques)

Strophe/*ubeti* 1

UTENZI

vers 1: (8,x(1)='o',B(1-1)='i-o'-8, x(1)='o',B(1-1)='i-o'#)+

vers 2: (8, x(1)='o',B(1-1)='i-o'-8,a=A(∀strophe/*ubeti*)='a' #)

vers 1:	mu-ngu-u-ni-pe-wa-gi-o	ni-to-we-ma-si-mu-li-o#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	ni-ti-mi-ze-ku-su-di-o	la-e-nji-li-ku-si-fi-a#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

La première strophe de cette composition présente la même structure métrique que toutes les strophes de toutes les compositions qui vont la suivre dans l'*Utenzi wa Enjili.*

Cette régularité et la longueur en général importante de la chaîne de strophes sont des caractéristiques du genre UTENZI.

Ici nous avons deux vers scindés chacun de manière égale en hémistiches octosyllabiques au sein de chaque strophe/*ubeti*.

Il y a une chaîne de rimes de valeur x(1)='o' interne à la strophe/*ubeti* entre les hémistiches 1et 2 du vers 1 et l' hémistiche 1 du vers 2.

La relation B est interne à la strophe/*ubeti* 1. Sa portée est donc de 1 vers 1 soit B(1-1) dans notre formalisme. De valeur phonétique /i-o/ elle correspond à une syllabe 'Ci' tronquée dans sa partie consonnantique (respectivement 'gi', 'li' et 'di') suivie de la voyelle syllabique 'o'. La

relation dans ce cas de troncature n'est donc pas une double rime syllabique mais bien la reproduction d'un motif phonétique mettant en relation d'identité plusieurs parties d' hémistiches de cette strophe/*ubeti*.

La relation A est quant à elle présente à la fin de chaque strophe, pour toutes les strophes de toutes les compositions du poème. Sa valeur phonologique /a/ est constante.Cette voyelle syllabique /a/ présente à la fin de chaque hémistiche 2 de chaque vers 2 forme un collier de rimes a entre toutes les strophes du poème ou une chaîne de rimes omni-strophe au parcours « en pointillés ».

Strophe/*ubeti* 2

UTENZI

vers 1: (8,x(2)='fu'-8, x(2)='fu'#)+

vers 2: (8, x(2)='fu'-8, a=A(∀strophe/*ubeti*)='a'#)

vers 1:	na-si-fi-a-u-tu-ku-fu	ma-a-ndi-ko-ma-ta-ka-ti-fu#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	mu-ngu-we-tu-ku-m-si-fu	mwa-na-na-ye-ro-ho-pi-a#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

La strophe/*ubeti* 2 reprend les mêmes caractéristiques métriques que la strophe/*ubeti* 1. En particulier la relation A.

La chaîne de rime intra-strophe/ubeti entre les hémistiches 1 et 2 du vers 1 et l' hémistiche 1 du vers 2 est de valeur x(2)='fu'.

Strophe/*ubeti* 3

UTENZI

vers 1: (8, x(3)='e',C(3-3)='u-e'-8, x(3)='e',C(3-3)='u-e'#)+

vers 2: (8, x(3)='e',C(3-3)='u-e'-8, a=A(∀strophe/*ubeti*)='a'#)

vers 1:	a-si-ye-ju-a-a-ju-e	di-ni-ye-tu-a-ta-mbu-e#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2:	wa-po-to-vu-ni-zi-ndu-e	u-te-nzi-na-wa-ndi-ki-a#
	n1=8 syllabes	n2=8 syllabes

La strophe/*ubeti* 3 reprend les mêmes caractéristiques métriques que les strophes/*beti* 1 et 2. La chaîne de rime intra-strophe/*ubeti* est de valeur x(3)='e'.

Particularité de cette strophe/*ubeti*, nous observons aussi une relation C intra-strophe entre les mêmes hémistiches que ceux qui portent la rime x(3).

La rime x(3) compose la relation C et est précédée du son 'u' formant alors la valeur phonologique de la relation C : /u-e/. Le phonème /u/ résulte de la troncature de la consonne qui forme avec lui une syllabe soit respectivement : 'ju', 'mbu' et 'ndu'. Là encore, nous avons une relation d'identité entre des séquences sonores prises en isolation mais pas de double rime syllabique du fait de la troncature de la première syllabe composant la relation C.

9. Le néo-UTENZI de Julius K. NYERERE

CHOMBO CHA TAIFA LETU « LE NAVIRE DE NOTRE NATION »

Texte intégral et adaptation en français

Feuillet myh4

Les strophes/*beti* de l'UTENZI ont été rangées en deux colonnes sur ce feuillet. Nous suivons l'ordre de lecture graphique et donnons donc en premier la retranscription des strophes/*beti* de la première colonne (à gauche) puis celles qui leur font suite dans le cours de l'UTENZI dans la deuxième colonne située à droite de la première sur le papier.

Première colonne

Chombo cha Taifa letu,	Le navire de notre Nation,
Si sawa na vya wenzetu,	Est différent de ceux de nos compagnons,
Vyao vyataka Rubani,	Les leurs requièrent un pilote,
Aushike usukani,	Qu'il se saisisse du gouvernail,
Awe na mabaharia,	Avec des marins,
Wanaomsaidia.	Qui lui apportent leur aide.
Na kiwe kina mafuta,	Et que le navire ait du carburant,
Ya kutosha kukivuta,	En quantité suffisante,
Au kiwe na makaa,	Ou qu'il ait du charbon,
Kwani pia yanafaa,	Car cela aussi convient,
Chombo kimekamilika,	Le navire a-t-il tout cela,
Bahari kitaivuka.	Il traversera l'océan.

Mamia kingapakia,	Que des centaines aient embarqué,
Hao huwa abiria,	Ceux-là sont des passagers,
Wakisha lipa nauli,	Lorqu'ils ont payé leur billet,
Na bei ya maakuli,	Et le prix des portefaix,
Hawadaiwi zaidi,	On ne leur réclame pas davantage,
Safari kuifaidi.	Pour profiter du voyage.
Wanaweza wakakaa,	Et ils peuvent s'asseoir,
Sawa sawa na bidhaa,	Exactement comme la marchandise,
Wakabebwa wasibebe,	Ils seront portés sans effort,
Libebavyo maji debe,	Comme l'eau dans un bidon,
Madhali wamo kazini,	Tandis que sont au travail,
Wanamaji na Rubani.	Le pilote et l'équipage.

Deuxième colonne

Wote wanayo hakika,	Tous ont la certitude,
Chombo chao kitavuka,	Que leur navire arrivera à bon port,
Chombo cha Taifa letu,	Le navire de notre Nation,
Ni chombo cha kila mtu,	Est le navire de chacun,
Ni chombo cha makasia,	C'est un navire à rames,
Hakibebi abiria.	Il ne transporte pas de passagers.
Ni kweli kina Rubani,	En vérité il a un pilote,
Ashikaye usukani,	Qui tient le gouvernail,
Akiepushaye myamba,	Tandis qu'il évite les récifs,
Na nyangumi au mamba,	Les baleines ou les crocodiles,

Bali kila abiria,	Mais chaque passager,
Kwa kweli ni baharia.	En vérité est un matelot.
Kila aliye chomboni,	Chaque personne sur le navire,
Baharia na Rubani,	Le marin et le pilote,
Ni mvuta makasia,	Tirent sur les rames,
Na mhimizaji pia ;	Et avec enthousiasme ;
Kwa shibe au kwa njaa,	Dans la satiété ou la faim,
Wanaishi kijamaa.	Ils vivent en communauté.
Walo ‘nacho hupeana,	Ceux qui ont quelquechose se l’échangent,
Wala hawana hiana,	Sans aucune ruse,
Waso ‘nacho hawanacho,	Ceux qui n’en ont pas s’en contentent,
Si watu wenye kijicho ;	Ce ne sont pas des envieux ;
Ni waombi wa Manani,	Mais ils remercient le Bienfaiteur,
Ahueni iwe pwani.	Que le soulagement arrive à la côte.

Feuillet myh5

Colonne unique

Si chombo chenye nafasi,	Ce navire n’a pas de place,
Kwa watu wataanasi,	Pour les gens satisfaits,
Wadai kuhudumiwa,	Qui réclament à être servis,
Wagomvi wakidaiwa ;	Batailleurs lorsqu’on leur réclame ;
Siyo cha wapita njia,	Ce n’est pas celui des passants,
Au wabaya wa nia.	Ou des malveillants.

Si chombo cha wadoezi,	Ce n’est pas un navire de parasites,
Wala si chombo cha wezi ;	Et encore moins de voleurs,
Si chombo chenye nafasi,	Ce n’est pas un navire qui a de la place,
Kwa wagomvi na waasi,	Pour les batailleurs et les rebelles,
Watu wazua fitina,	Les semeurs de trouble,
Au wadhabidhabina.	Ou les truands.
Hakina nafasi hata,	Il n’a pas de place même,
Kwa watu wenye matata ;	Pour les gens compliqués ;
Kila mtu baharia,	Chacun est un matelot,
Avuta lake kasia,	Qui tire sur sa rame,
Agombane baharini,	Qu’il se querelle en mer,
Lake atavuta nani ?	La sienne qui tirera dessus ?

Analyse métrique

Strophe/*ubeti* 1

néo-UTENZI

2*(8,a=A$_{\text{(strophe/ubeti 1 – stro./ub. 5)}}$=’tu’,B$_{\text{(strophe/ubeti 1 – stro./ub. 5)}}$=’e-tu’#)+

2*(8,b=C$_{\text{(strophe/ubeti 1,4,6,7,8,11)}}$=’ni’,D$_{\text{(strophe/ubeti 1,5,6)}}$=’u-_a-ni’#)+

ligne 5 : (8,c=E$_{\text{(strophe/ubeti 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}}$=’a’,e-c=F’$_{\text{(str./ub. 1,3,5,6,11)=}}$’ri-a’,
F$_{\text{(str./ub. 1,3,5,6,7,9,11)}}$=’i-a’,G$_{\text{(s./u. 1,3,5,6,7,11)}}$=’a-_i-a’#)+

ligne 6 : (8,c=E$_{\text{(strophe/ubeti 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}}$=’a’,F$_{\text{(strophe/ubeti 1,3,5,6,7,9,11)}}$=’i-a’#)

ligne[164] 1 : Cho-mbo-cha-ta-i-fa-le-**tu**#

n=8 syllabes

ligne 2 : Si-sa-wa-na-vya-we-nze-**tu**#

ligne 3 : Vya-o-vya-ta-ka-ru-ba-**ni**#

ligne 4 : A-u-shi-ke-u-su-ka-**ni**#

ligne 5 : A-we-na-ma-ba-ha-**ri-a**#

ligne 6 : Wa-na-o-m-sa-i-di-**a**#

Le genre néo-UTENZI correspond à une strophe/*ubeti* de six lignes octosyllabiques. Il n'y a qu'une seule partie par ligne et les lignes riment deux à deux c'est-à-dire la ligne 1 avec la ligne 2, la ligne 3 avec la ligne 4 et la ligne 5 avec la ligne 6. Les rimes a, b et c qui associent les lignes contiguës par paires ne sont pas nécessairement de même valeur phonologique d'une strophe/*ubeti* à l'autre.

Chaînes de rimes a,b et c entre paires de lignes contiguës :

Les lignes 1 et 2 forment une paire reliée par la rime a='tu'.

Les lignes 3 et 4 forment une paire reliée par la rime b='ni'.

Les lignes 5 et 6 forment une paire reliée par la rime c='a'.

Relations d'identité phonologique entre segments de paires de lignes contiguës :

La relation d'identité phonologique B='e-tu' relie les lignes contiguës 1 et 2 en une paire. Cette relation englobe ou inclus la rime a='tu' dans une séquence sonore plus longue. Il ne s'agit pas d'une double rime car la rime est syllabique. Or le premier segment /e/ de la relation B n'est pas une syllabe mais une partie de syllabe dont la consonne a été tronquée, soit respectivement /le/ et /nze/ pour les lignes 1 et 2. Cette richesse de la rime finale redoublée par une relation d'identité phonologique plus importante portant sur les syllabes attenantes à la rime (avant-dernière et anté-pénultième dans certaion cas) est présente fréquemment dans la structure métrique des strophes/*beti* de cet exemplaire unique de composition dans le genre néo-UTENZI.

La relation d'identité phonologique D='u-_a-ni » englobe la rime b='ni' et, comme la rime b, associe les lignes 3 et 4 en une paire. Il ne s'agit pas d'une triple rime car l'anté-pénultième et l'avant-dernière syllabe de la ligne se voit amputées de leur consonne afin de rentrer dans la relation. Nous avons respectivement les phonèmes /Ru-Ba/ et /Su-Ka/ dans les lignes 3 et 4 et nous voyons que les consonnes des syllabes complètes (que nous avons signalées par une lettre capitale) ne rentrent pas dans la valeur de la relation d'identité D.

La relation F='i-a' associe les lignes 5 et 6 en une paire. F englobe la rime c='a' mais n'est pas une rime double en raison de la troncation de la consonne de l'avant-dernière syllabe soit respectivement /ri/ et /di/

pour la ligne 5 et 6. Or la rime est syllabique dans la métrique classique des compositions d'expression swahilie.

Relations inter-strophe/*ubeti* :

Une première source de richesse sonore du genre néo-UTENZi telle que nous pouvons l'envisager sur la base limitée d'un exemplaire unique (un apax ?) est, comme nous l'avons vu ci-dessus, la présence de relations d'identité phonologique redoublant les chaînes de rimes a, b et c entre paires de lignes contiguës et prolongeant ces chaînes sur une partie de l'avant-dernière syllabe de la ligne voire sur une partie de l'avant-dernière et de l'anté-pénultième syllabes des lignes en rapport d'appariement du fait des rimes et de ces relations. Mais les rimes et les relations d'identité phonologique vont aussi être répétées, reprises, dans d'autres strophes/beti de la composition, ce de manière fréquente. Il se tisse alors un deuxième réseau de relations qui s'ajoute au premier et viendrait, sur le plan d'une appréciation esthétique (et nécessairement subjective) l'enrichir et le renforcer. Sur le plan de la stricte structure métrique nous pouvons en revanche décrire de manière objective l'existence et la nature de ce deuxième réseau relationnel. Il se compose de deux types de relations :

a. Relations inter-strophe/ubeti résultant de la reprise de la valeur de rimes :

C'est le cas des relations inter-strophe/ubeti A, C et E qui correspondent respectivement à la reprise des rimes de valeur a=tu', b='ni' et c='a' dans plusieurs strophes/beti.

A correspond à des rimes a dans les lignes des strophes/*beti* 1 et 5.

C correspond à des rimes b dans les lignes des strophes/*beti* 1, 4, 6, 7, 8 et 11.

E correspond à des rimes c dans les lignes des strophes/*beti* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 et 11.

A, C et E répètent non seulement la valeur des rimes a, b et c mais aussi leur configuration particulière qui fait que ces rimes relient de proche en proche deux lignes contiguës. Il existe trois appariements possibles : les paires de lignes 1/2, les paires de lignes 3/4 et les paires de lignes 5/6. Chaque valeur de rime peut intervenir sur n'importe lequel de ces appariements en fonction de la strophe/ubeti où elle apparaît. A, C et E répètent des valeur phonologiques de rimes, l'appariement en contiguïté mais n'assignent pas un emplacement d'appariement spécifique à une valeur de rime donnée. Par exemple nous trouvons la relation

b=C=’ni’ entre les lignes 3 et 4 de la strophe/ubeti 1 et entre la paire de lignes 1 et 2 de la strophe/ubeti 6 que nous analysons ci-dessous sur le plan de la métrique.

b. Relations inter-strophe/*ubeti* résultant de la reprise de la valeur des relations d’identité phonologique sur des segments entiers ou non de plusieurs syllabes :

C’est le cas des relations B, D, F et G.

B=’e-tu’ reproduit des appariements de lignes contiguës sur la base de cette identité phonologique pour les strophes/beti 1 et 5.

D=’u-_a-ni’ répète cette séquence sonore complexe dans des paires de lignes des strophes/beti 1, 5 et 6.

F=’i-a’ correspond à la reproduction par paire de lignes de ce motif sonore dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7, 9 et 11.

G=’a-_i-a’ correspond à une relation d’identité entre segments de paires de lignes pour les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7 et 11. Mais dans cette strophe/ubeti 1 G est isolée sur la seule ligne 5 non-appariée.

c. La double rime e-c=F’=’ri-a’ :

Le phénomène de double rime est rare dans les compositions d’expression swahilie. Dans la strophe/ubeti 1, il s’agit d’un exemplaire unique en fin de ligne 5 et nous décrirons en détail cette structure métrique dans l’analyse de la strophe/ubeti 6 où la rime double e-c associe deux lignes contiguës en une paire à la façon des rimes simples.

Strophe/*ubeti* 6

néo-UTENZI

2*(8,b=$C_{(\text{strophe/ubeti 1,4,6,7,8,11})}$=’ni’,$D_{(\text{strophe/ubeti 1,5,6})}$=’u-_a-ni’#)+

2*(8,d=’mba’,$H_{(\text{ligne 3 – ligne 4})}$=’m_a-mba’#)+

ligne 5 : (8,c=$E_{(\text{strophe/ubeti 1,2,3,4,5,6,7,9,11})}$=’a’,e-c=$F'_{(\text{str./ub. 1,3,5,6,11})}$=’ri-a’, $F_{(\text{strophe/ubeti 1,3,5,6,7,9,11})}$=’i-a’#)+

ligne 6 : (8,c=$E_{(\text{strophe/ubeti 1,2,3,4,5,6,7,9,11})}$=’a’,e-c=$F'_{(\text{str./ub. 1,3,5,6,11})}$=’ri-a’, $F_{(\text{strophe/ubeti 1,3,5,6,7,9,11})}$=’i-a’,$G_{(\text{s./u. 1,3,5,6,7,11})}$=’a-_i-a’#)

ligne 1 : Ni-kwe-li-ki-na-ru-ba-**ni**#

n=8

ligne 2 : A-shi-ka-ye-u-su-ka-**ni**#

ligne 3 : A-ki-e-pu-sha-ye-mya-**mba**#

ligne 4 : Na-nya-ngu-mi-a-u-ma-**mba**#

ligne 5 : Ba-li-ki-la-a-bi-ri-**a**#

ligne 6 : Kwa-kwe-li-ni-ba-ha-ri-**a**#

La strophe/*ubeti* 6 est l'application du mètre néo-UTENZI qui décrit six lignes octosyllabiques, de partie unique ou équivalente à la ligne. Les lignes contiguës sont également associées deux à deux par des chaînes de rimes et des relations d'identité phonologique qui accompagnent et prolongent ces chaînes de rimes.

Chaînes de rimes b,d et c entre lignes contiguës :

La paire de lignes 1/2 est associée par la rime b='ni'. Il s'agit de la même valeur phonologique que celle de la rime associant la paire de ligne 3/4 dans la strophe/*ubeti* 1 *(cf supra)*. Nous voyons donc bien ici que si le principe d'appariement des lignes par des chaînes de rimes est une constante, la valeur phonologique est quant à elle variable. Ceci n'exclut cependant pas de reprendre une valeur déjà attribuée dans une strophe/*ubeti* précédente ou suivante et n'impose pas non plus qu'une valeur qui se répète d'une strophe/*ubeti* à une autre le fasse au niveau de la même paire de ligne.

La paire de lignes 3/4 est associée par une rime de valeur phonologique nouvelle d='mba'. Cette valeur d est exclusive à la strophe/ubeti 6 et elle ne sera donc pas reprise dans une autre strophe/ubeti.

La paire de lignes 5/6 est associée par la rime de valeur c='a'. Non seulement cette rime c associe d'autre paires de lignes dans d'autres strophes/beti mais elle associe la même paire de lignes 5/6 dans la strophe/*ubeti* 1 *(cf supra).* Comme nous venons de le voir, il s'agit d'un cas particulier et non d'une règle. La rime de valeur c n'est en effet pas réservée à des emplacements précis qui seraient les syllabes finales des lignes 5/6. Nous verrons par la suite que c relie la paire de lignes 3/4 dans la strophe/ubeti 11.

Relations d'identité phonologique entre segments de paires de lignes contiguës :

Ces relations présentent la même structure binaire que les chaînes de rimes qu'elles incluent et accompagnent, c'est-à-dire qu'elles relient des paires de lignes 1/2 ou 3/4 ou 5/6. Les relations prolongent les chaînes de rimes dans leur amplitude syllabique car en plus de la rime – qui est une syllabe entière – incluse dans la relation, elles incorporent des segments de la syllabe qui précède immédiatement la rime, soit l'avant-dernière syllabe d'une ligne. L'amplitude de la relation peut porter jusqu'à l'anté-pénultième syllabe d'une ligne en incluant des segments de cette syllabe mais jamais la syllabe en entier. Comme nous l'avons vu précédemment, les relations d'identité phonologique, si elles sont d'une amplitude syllabique supérieure à la rime qu'elles incluent et accompagnent, ne sont pas des doubles ou des triples rimes. En effet la rime suppose dans la métrique swahilie classique la présence d'une syllabe entière et non d'un segment. Or les relations d'amplitude 2 (qui portent sur deux syllabes) comprennent un segment seulement suivi d'une syllabe et les relations d'amplitude 3 (qui portent sur trois syllabes) sont constituées d'une suite discontinue sur le plan phonologique de deux segments de syllabes puis d'une syllabe finale.

La relation D est d'amplitude 3. De valeur phonologique D='u-_a-ni' elle associe comme la rime b='ni' qu'elle englobe les lignes 1 et 2 en une paire. D est basée respectivement sur les séquences phonologiques /ru-ba-ni/ et /su-ka-ni/ dans les lignes 1 et 2. Elle n'en retient pas les consonnes 'r' et 'b' dans la ligne 1 et 's' et 'k' dans la ligne 2.

La relation H='m_a-mba' est propre à la paire de lignes 3/4 qu'elle associe comme la rime d='mba'.

<u>Chaîne de rimes doubles e-c</u> :

Ce type de rimes est rare mais nous voyons qu'il est possible. Il se caractérise ici par l'identité phonologique de la dernière syllabe 'c' et de l'avant-dernière syllabe 'e' de deux lignes contiguës qui sont ensemble de valeur e-c='ri-a'.

La relation F' de valeur e-c='ri-a' est une rime double qui associe en une paire les lignes 5/6. La logique de redoublement et de prolongation des chaînes de rimes, qui est déjà manifestée par le choix du poète d'inclure des relations d'identité phonologique dans son modèle, est ici poussée à son terme : F' est aussi une relation d'identité phonologique car elle comporte deux syllabes identiques mais de ce fait, F' **est une rime double. Il s'agit d'une innovation notable et Julius K. Nyerere en est l'auteur. F' se retrouve aussi dans les strophes/beti 1, 3, 5 et 11. L'innovation qu'est la rime double e-c se fonde sur le plan phonologique sur deux nominaux *abiria*[165], « passager(s) » et *baharia (ma-)*, « marin(s) ». Nous remarquons que ces deux noms fondent par ailleurs une opposition décisive dans le poème entre le passager**

payant (c'est-à-dire le client, métaphore du système capitaliste ?) et le marin (le travailleur). La nation tanzanienne n'est pas un navire commercial et chaque passager est un marin, un travailleur. ***L'innovation métrique se double ici d'une opposition fondamentale entre système capitaliste et socialiste – sur une unique et même base sonore : abiria/baharia (ma-).*** **Le message idéologique du poème en sera-t-il plus saillant, c'est-à-dire manifeste et attrayant ? Mémorisable aussi.**

Relations inter-strophe/ubeti :

a. Relations inter-strophe/ubeti résultant de la reprise de la valeur de rimes :

La rime b='ni' est reprise dans des paires différentes de lignes suivant la relation C pour les strophes/beti 1, 4, 6, 7, 8 et 11.

La rime c='a' est reprise suivant la relation E dans différentes paires de lignes des strophes/beti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 et 11.

b. Relations inter-strophe/ubeti résultant de la reprise de la valeur des relations d'identité phonologique sur des segments entiers ou non de plusieurs syllabes :

La relation D reproduit à l'identique le motif phonologique 'u-_a-ni' dans des paires de lignes des strophes/beti 1, 5 et 6. D accompagne les chaînes de rimes b='ni' avec la même logique binaire d'appariement de lignes. Le motif est reproduit abstraction fait de parties consonnantiques variables selon les strophes/beti dans les deux premiers segments de cette relation d'amplitude 3.

F reproduit le motif phonologique 'i-a' en accompagnant la rime c='a' dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7, 9 et 11. Comme vu ci-dessus F est incluse dans F'='ri-a' dont elle présente les voyelles /i/ et /a/ mais pas la consonne /r/.

G est une relation d'amplitude 3 qui reproduit le motif phonologique 'a-_i-a' par paires de lignes des strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7 et 11. Dans la strophe/ubeti 6, G n'est présente que sur la seule ligne 6 et non une paire de lignes comme c'est le cas ailleurs. En revanche G inclut systématiquement la rime de valeur c='a' et la prolonge sur les deux syllabes précédentes en tronquant éventuellement leurs parties consonnantiques en fonction des strophes/beti.

Strophe/ubeti 11

néo-UTENZI

2*(8,f=$I_{\text{(strophe/ubeti 2 – stro./ub. 11)}}$=’ta’,$J_{\text{(ligne 1 – ligne 2)}}$=’a-ta’#)+

ligne 3 : (8,c=$E_{\text{(strophe/ubeti 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}}$=’a’,e-c=$F'_{\text{(str./ub. 1,3,5,6,11)}}$=’ri-a’,

$F_{\text{(stro./ub. 1,3,5,6,7,9,11)}}$=’i-a’,$G_{\text{(stro./ub. 1,3,5,6,7,11)}}$=’a-_i-a’#)+

ligne 4 : (8,c=$E_{\text{(strophe/ubeti 1,2,3,4,5,6,7,9,11)}}$=’a’,$F_{\text{(stro./ub. 1,3,5,6,7,9,11)}}$=’i-a’,

$G_{\text{(stro./ub. 1,3,5,6,7,11)}}$=’a-_i-a’#)+

2*(8,b=$C_{\text{(strophe/ubeti 1,4,6,7,8,11)}}$=’ni’#)

ligne 1 : Ha-ki-na-na-fa-si-ha-**ta**#

n=8

ligne 2 : Kwa-wa-tu-we-nye-ma-ta-**ta**#

ligne 3 : Ki-la-m-tu-ba-ha-ri-**a**#

ligne 4 : A-vu-ta-la-ke-ka-si-**a**#

ligne 5 : A-go-mba-ne-ba-ha-ri-**ni**#

ligne 6 : La-ke-a-ta-vu-ta-na-**ni**#

Nous observons le même mètre néo-UTENZI qui s’applique aux onze strophes/beti de la composition. De manière générale, ce modèle métrique présente six lignes octosyllabiques, à partie unique et appariée deux à deux par des chaînes de rimes et des relations d’identité phonologique d’une amplitude de deux ou trois syllabes. Ces relations ne sont pas des rimes doubles ou triples car elles ne reprennent pas l’intégralité des syllabes qui les composent. La double rime n’est cependant pas exclue dans le cas particulier du couple nominal *abiria* « passager(s) »/*baharia (ma-)* « marin(s) ».

Chaînes de rimes f, c, b :

La chaîne de rimes f=’ta’ associe en une paire les lignes 1 et 2.

La chaîne de rimes c=’a’ associe les lignes 4 et 5 en une paire.

La chaîne de rimes b=’ni’ associe les lignes 5 et 6.

Seule la chaîne de rimes f a une valeur nouvelle ici. La rime c de la paire de ligne 3/4 et la rime b de la paire de ligne 5/6 ont d’autres occurrences en tant que rimes dans d’autres stophes/beti du poème.

Relations d’identité phonologiques en redoublement des chaînes de rimes f,c b :

La relation J=’a-ta’ accompagne et prolonge la chaîne de rimes f avec une amplitude de deux syllabes sur les lignes 1 et 2 de cette strophe/ubeti. Il ne s’agit pas cependant d’une rime double car la première syllabe entrant dans la composition de J est tronquée de la consonne /h/ pour la ligne 1 et de la consonne /t/ pour la ligne 2.

F=’i-a’ et G=’a-_i-a’ prolongent la chaîne de rimes c sur les lignes 3 et 4 avec une amplitude respective de deux et trois syllabes. F ne répète pas la consonne /r/ de l’avant-dernière syllabe de la ligne 3 et la consonne /s/ de l’avant-dernière syllabe de la ligne 4. G ne reproduit pas non plus l’intégralité des trois syllabes qui lui servent de support : les consonnes /h/ et /k/ des anté-pénultièmes syllabes respectives des lignes 3 et 4 sont absentes et les consonnes /r/ et /s/ des avant-dernières syllabes respectives des lignes 3 et 4 sont aussi absentes. F et G ne sont donc pas des doubles ou des triples rimes.

Relations inter-strophe/ubeti :

a. **Relations inter-strophe/ubeti basées sur la répétition de rimes simples :**

   La relation I correspond à la répétition de la rime f=’ta’ sur les strophes/beti 2 et 11.

   La relation E correspond à la répétition de la rime c=’a’ sur les strophes/beti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 et 11.

   La relation C correspond à la répétition de la rime b=’ni’ sur les strophes/beti 1, 4, 6, 7, 8 et 11.

b. **Relation F’ inter-strophe/ubeti basée sur la répétition de la rime double e-c :**

   La rime double e-c=F’ est présente ici dans les deux dernières syllabes de la seule ligne 3 et dans les

strophes/beti 1, 3, 5 et 6 à des emplacements parfois différents mais toujours sur l'avant-dernière et la dernière syllabe d'une ligne.

c. **<u>Relations inter-strophe/ubeti basées sur la répétition d'une relation d'identité phonologique :</u>**

F='i-a'est présente dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7, 9 et 11.

F'='ri-a'est presents dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 11.

G='a-_i-a' est présente dans les strophes/beti 1, 3, 5, 6, 7 et 11.

<u>Forme générale d'une strophe/ubeti dans le modèle néo-UTENZI</u>

strophe/ubeti néo-UTENZI (l=6 ;p=1 ;n=8)

ligne 1, ligne 2 :

8,a ou 8,a,A(amplitude 2) ou 8,a,B(amplitude 3)

ligne 3, ligne 4 :

8,b ou 8,b,A'(amplitude 2) ou 8,b,B'(amplitude 3)

ligne 5, ligne 6 :

8,c ou 8,c,A''(amplitude 2) ou 8,c,B''(amplitude 3)

L'amplitude d'une relation est le nombre de syllabes sur lesquelles elle porte sans reprendre nécessairement l'intégralité phonologique de chaque syllabe. L'amplitude est comptée de droite à gauche sur une ligne (suivant l'ordre graphique) en partant de la syllabe finale d'une ligne, c'est-à-dire de la rime qui est incluse dans toute relation. Ce mètre voit fréquemment des relations de portée plus importante qu'une rime prolonger et accompagner les chaînes de rimes aux mêmes positions qu'elles. La rime double que nous avons observée est une relation d'amplitude 2 où l'intégralité des deux syllabes définissant la relation est incluse.

Par « ligne », nous entendons « ligne graphique » ou mstari en kiswahili, pl. mistari.

10. *Malumbano ya Ushairi,* les palabres poétiques

1. *Raha* « joie » de Kaluta Amri Abedi

Analyse métrique :

Feuillet myh8

Strophe/*ubeti* 1

SHAIRI 3*(8,**a(1)='ya'**,$A_{(\text{vers 1-3})}$='a-ya'-8,**b=$B_{(\forall\text{strophe/ubeti})}$='li'**,$C_{(\forall\text{strophe/}ubeti)}$='(a)-(a)-a-li'#)+

(8,**b=$B_{(\forall\text{strophe/ubeti})}$='li'**,$C_{(\forall\text{strophe/}ubeti)}$='(a)-(a)-a-li'-8,**c-d=$D_{(\forall\text{strophe/}ubeti)}$='ra-ha'**#)

vers 1 :	Ra-ha-ya-kwe-li-ki-na-**ya**	ku-ki-na-i-ya-ko-ha-**li**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	U-ka-e-pu-ka-ma-ba-**ya**	na-me-ma-u-ka-ya-ja-**li**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ki-sha-u-si-o-ne-ma-**ya**	u-to-she-ke-na-a-ka-**li**#
vers 4 :	Ya-u-pa-ta-cho-ha-la-**li**	ndi-po-u-ta-o-na-ra-**ha**#

La première strophe/*ubeti*, comme les quatre autres lui faisant suite, présente une structure métrique de genre SHAIRI. À savoir, nous observons une strophe/*ubeti* de quatre vers où chaque vers est également scindé en deux hémistiches comptant huit syllabes chacun. Il s'agit du mètre de genre SHAIRI le plus répandu dans la poésie swahilie. Son « courant » ou *mkondo* syllabique est aussi le plus commun. Ce-dernier se définit par la structure en deux octosyllabes disjoints dans chaque vers. Enfin, les orientations des chaînes de rimes, que ces chaînes soient internes ou/et externes à la strophe/*ubeti*, définissent une structure spécifique au sein de ce genre SHAIRI. Les quatre premières strophes/*beti* présenteront une chaîne de rimes verticales à gauche (entre hémistiches 1) du vers 1 à 3 et une chaîne de rimes verticales à droite (entre hémistiches 2) des vers 1 à 3 qui s'intervertira pour passer à gauche en vers 4, d'où cette forme en L inversé. L'hémistiche 2 du vers 4 de chaque strophe/*ubeti* du poème sera reliée par une chaîne de rimes inter-strophe en pointillés. Nous y reviendrons en détail dans les pages suivantes.

Chaînes de rimes :

La chaîne de rimes de valeur **a(1)='ya'** décrit une ligne d'orientation verticale selon l'ordre graphique. Cette chaîne réunit les syllabes finales des hémistiches gauches ou hémistiches 1 des trois premiers vers. La chaîne est interne à la strophe/*ubeti* 1. L'existence de ce type précis de chaîne à gauche ainsi que son orientation verticale est une constante dans les six strophes/*beti* du poème tandis que la valeur sonore de la chaîne est une variable de valeur propre à chaque strophe/*ubeti* et différente pour chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes de valeur **b='li'** est de même valeur sonore et apparaît aux mêmes emplacements dans toutes les strophes/*beti* du poème. Elle a donc la même orientation dans chaque strophe/*ubeti* : la chaîne prend naissance en hémistiche droite (hémistiche 2) du vers 1 et se maintient à droite en vers 2 et 3. Sur le vers 4, la chaîne inverse sa position et passe à gauche (en hémistiche 1). C'est la forme en L inversé. Comme une onde, cette forme se reproduit à l'identique d'une strophe/*ubeti* à l'autre suivant l'ordre graphique de la lecture mais aussi le long de la chaîne sonore de la récitation où ces rimes b marquent la prosodie de manière régulière.

Chaîne de rimes doubles :

Il s'agit d'une chaîne discontinue entre les deux dernières syllabes des hémistiches finaux/2 des vers finaux (vers 4) de chaque strophe/*ubeti*. Cette chaîne réunit en pointillés des bisyllabes entiers de valeur **c-d='ra-ha'**. La chaîne est le produit de la répétition du mot *raha* « joie » à cette même position dans toutes les strophes/*beti*.

Relation intra-strophe/*ubeti* :

Tout comme la chaîne de rimes a(1) que la relation A prolonge et accompagne du vers 1 au vers 3, A est unique dans l'économie métrique du poème et propre à la seule strophe/*ubeti* 1. De valeur **A='a-ya'**, cette relation n'est pas une double rime car le premier segment qui la compose de valeur sonore vocalique /a/ correspond dans la chaîne parlée à des syllabes dont la partie consonnantique, respectivement /n/, /b/ et /m/ du vers 1 au vers 3, est tronquée. La rime étant syllabique, ces syllabes tronquées ayant pour point commun le son /a/ ne constituent donc pas une rime à part entière.

Relations omni-strophe/*ubeti* :

La chaîne de rimes b se reproduit à l'identique quant à sa valeur sonore /li/, ses emplacements et son orientation en L inversé de l'hémistiche 2 du vers 1 à l' hémistiche 1 du vers 4 où elle change de position pour aller de droite à gauche. Cette répétition dans toutes les strophes/*beti* du poème constitue la relation omni-strophe/*ubeti* **B='li'**.

Il en va de même pour la double rime c-d qui se répète à l'identique dans chaque strophe/*ubeti*, tant par sa valeur sonore que son emplacement en hémistiche final/2 du vers final/4 en constituant la relation **D='ra-ha'** qui est une chaîne en pointillés de rimes doubles c-d d'une strophe/*ubeti* à l'autre et ce pour chaque strophe/*ubeti*.

<u>Cas particulier d'une relation d'amplitude variable :</u>

La relation **C(∀strophe/*ubeti*)='(a)-(a)-a-li'** accompagne et prolonge dans chaque strophe la chaîne de rimes b='li' et la relation B elle-même omni-strophe/*ubeti*. Comme la chaîne de rimes b='li' dans une strophe/*ubeti* particulière et la relation B='li' dans toutes les strophes/*beti*, la relation C présente une orientation en forme de L inversé entre les hémistiches 2/droites des vers 1, 2 et 3 et le vers 4 où C passe en position gauche, c'est-à-dire qu'elle se manifeste ici dans des sections terminales de l' hémistiche 1.

C est une relation pouvant porter sur des sections allant jusqu'à trois syllabes à gauche de la rime b='li'. Les consonnes de ces syllabes sont systématiquement tronquées quant elles existent. De là, C n'est ni une double, ni une triple, ni une quadruple rime car les sections de valeurs vocaliques /a/ qui la constitue éventuellement correspondent toujours à des sections de syllabes et non des syllabes intégrales. Or l'intégralité syllabique est la condition d'existence de la rime qui n'est remplie ici que dans la dernière syllabe de C de valeur b='li'.

Dans C, pour toute strophe/*ubeti*, la section portant sur la première syllabe à gauche de b='li' doit toujours être réalisée. Mais les sections des syllabes en deuxième et troisième position à gauche de b='li' peuvent ou ne peuvent pas être réalisées, ce de manière indépendante l'une de l'autre. Ainsi nous pouvons observer une ligne où la troisième section de syllabe à gauche de b est réalisée dans C mais pas la deuxième, tout comme une valeur de C où toutes les sections sont réalisées de la première à la troisième. Toutes les combinaisons sont permises. C est donc une relation remarquable de part sa profondeur : elle peut porter jusquà trois syllabes en amont de la rime b='li' et de par

son amplitude variable en fonction des vers particulièrs. De manière générale nous qualifierons les relations de ce type par leur amplitude et leur portée : C est ainsi une relation omni-strophe/*ubeti* d'amplitude maximale 3. Nous pourrions rendre formellement ce phénomène de variation par la formule suivante : **C='(a)**$^{\text{degré 3}}$**-(a)**$^{\text{degré 2}}$**-a**$^{\text{degré 1}}$**-li'** où seul le degré 1 et la syllabe finale /li/ sont nécessairement représentés pour un vers donné du poème.

Feuillet myh9

Strophe/*ubeti* 3

SHAIRI (8,**a(3)='si'**-8,**b=B**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='li'**#)

2*(8,**a(3)='si'**-8,**b=B**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='li'**,C$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='(a)-(a)-a-li'#)+

(8,**b=B**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='li'**,C$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='(a)-(a)-a-li'-8,**c-d=D=**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$**='ra-ha'**#)

vers 1 :	Si-ki-la-ma-ra-u-kwa-**si**	hu-le-ta-ra-ha-ka-mi-**li**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Pi-a-hu-le-ta-nu-hu-**si**	ku-sa-ba-bi-sha-a-ja-**li**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Na-ku-pi-gwa-mu-fi-li-**si**	wa-ka-ku-a-mba-a-mba-**li**#
vers 4 :	Wa-lo-ku-pe-nda-a-wa-**li**	za-ma-zi-le-za-ma-ra-**ha**#

La strophe/*ubeti* 3 est d'une structure métrique similaire à la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus. Comme elle, elle est de genre SHAIRI avec quatre vers scindés également en hémistiches octosyllabiques. Mais surtout ce sont les chaînes de rimes et les relations qui présentent une grande homogénéité, ce du fait que ces dernières sont pour la plupart identiques dans toutes les strophes.

Ainsi, la chaîne de rime **b='li'** ou les relations omni-strophe/*ubeti* **B='li'** et **C='(a)**$^{\text{degré 3}}$**-(a)**$^{\text{degré 2}}$**-a**$^{\text{degré 1}}$**-li'** qui décrivent une orientation en L inversé des hémistiches 2/droites des vers 1 à 3 à l' hémistiche gauche/1 du vers 4/final sont tous présents. La chaîne de double rime c-**d='ra-ha'** et la relation **D='ra-ha'** qui forment une ligne en pointillés joignant toutes les sections

terminales des hémistiches finaux/2 de vers finaux/4 de toutes les strophes/*beti* sont également présents.

La chaîne de rimes verticales à gauche entre les hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3 est présente dans la même orientation qu'en strophe/ubeti 1 mais avec une valeur différente, ici **a(3)='si'**.

Strophe/*ubeti* 6

SHAIRI

2*(8,c-d=D$_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$='ra-ha',E$_{(\text{vers 1-4})}$='a-ha'-8,b=B$_{(\forall \text{str.}/ubeti)}$='li',C$_{(\forall \text{str.}/ubeti)}$='(a)-(a)-a-li'#)+

(8,d='ha',E$_{(\text{vers 1-4})}$='a-ha'-8,b=B$_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$='li',C$_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$='(a)-(a)-a-li'#)+

(8,b=B$_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$='li'-8,c-d=D=$_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$='ra-ha',E$_{(\text{vers 1-4})}$='a-ha'#)

vers 1 :	Me-ngi-tu-i-ta-yo-ra-**ha**	ni-ma-u-za-u-za-ba-**li**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ni-fu-pi-za-ke-fu-ra-**ha**	zi-nga-wa-na-be-i-gha-**li**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ra-ha-ya-kwe-li-ki-fa-**ha**	kwa-ku-m-ti-i-Ja-la-**li**#
vers 4 :	Na-ku-a-mba-a-ba-ti-**li**	ndi-po-u-i-pa-te-ra-**ha**#

Ici la strophe/*ubeti* est du même genre SHAIRI que les strophes/*beti* précédentes mais avec une orientation différentes des chaînes de rimes et des relations accompagnant ces chaînes de rimes. Nous observons la conformation classique en X : c'est-à-dire que la chaîne de rimes ou les relations qui prennent naissance à gauche (hémistiche 1) en vers 1 et se prolongent au même emplacement dans les vers 2 et 3 *ne s'éteignent pas* en vers 3 comme dans les strophes/*beti* précédentes mais continuent en vers 4 avec un passage de la position gauche à la position droite. C'est la branche gauche du X. La branche droite est constituée par le passage droite/gauche de la chaîne de rime **b='li'**, de la relation **B='li'** et de **C='(a)**$^{\text{degré 3}}$**-(a)**$^{\text{degré 2}}$**-a**$^{\text{degré 1}}$**-li'** telle que décrite ci-dessus. Cette orientation réalisait un motif en forme de L inversé lorsqu'elle n'était pas complétée par une chaîne d'orientation et de parcours symétrique.

La branche gauche du X est d'une réalisation incomplète en vers 3 et elle se confond dans les autres lignes avec les chaînes de rimes double **c-d='ra-ha'** et les relations **D='ra-ha'** omni-strophe/*ubeti* en pointillés qui sont la troisième orientation et conformation possible des chaînes de rimes et des relations dans le poème. Dans l' hémistiche gauche de la troisième ligne, la rime double c-d se coupe en deux et il n'apparaît plus que le son d='ha'. De ce fait c'est la relation locale **E='a-ha'** qui réalise le passage complet de la gauche (hémistiche 1) des vers 1, 2 et 3 à l' hémistiche droit/2 du vers 4. La première section de E n'est pas une syllabe entière car elle tronque la partie consonnantique /r/ dans les vers 1, 2 et 4. Cependant la double rime c-d='ra-ha' et la relation D='ra-ha' sont majoritairement représentées dans le motif métrique qui unit les vers 1 à 4, ce que doit percevoir un auditeur du poème.

2. *Mtego «* le piège » de Khamis Amani Khamis (Nyamaume)

MTEGO « LE PIÈGE »

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh9)

[strophe/*ubeti* 1]

Kalamu tungali nazo, usambe zimekatika,

Tuyaonapo mauzo, kujibu hatuna shaka,

Mafumbo na mageuzo, si yenye kutuzunguka,

Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

[...]

[strophe/*ubeti* 3]

Mila na sheria zetu, zakataza kujicheka,

Na wewe umethubutu, makala kuyaandika,

Jikumbuke ndugu yetu, kwani umeghafilika ?

Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

[...]

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh10)

[strophe/*ubeti* 6]

Kaditamati furaha, isije ikapunguka,

Ukasababisha siha, isije ikaondoka,

Ufanyiwe na mzaha, wakati waaibika,

Mtego ulomshika, kesho utashikwa wewe.

Analyse métrique

Feuillet myh9

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,a(1)=’zo’-8,b=B$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$=’ka’#)+

C$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=(8,b=B$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=’ka’-8,c=D$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=’we’#)

vers 1 :	Ka-la-mu-tu-nga-li-na-**zo**	u-sa-mve-zi-me-ka-ti-**ka**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Tu-ya-o-na-po-ma-u-**zo**	ku-ji-bu-ha-tu-na-sha-**ka**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ma-fu-mbo-na-ma-ge-u-**zo**	si-ye-nye-ku-tu-zu-ngu-**ka**#
vers 4 :	M-te-go-u-lo-m-shi-**ka**	ke-sho-u-ta-shi-kwa-we-**we**#

Le poème est composé de six strophes/*beti*, toutes de genre SHAIRI classique. Chaque strophe/*ubeti* est faite de quatre vers divisés en deux hémistiches octosyllabiques.

La chaîne de rimes **a(1)=’zo’** est réalisée suivant un parcours vertical entre les premiers hémistiches des vers 1 à 3 avec une valeur phonologique propre à chaque strophe/*ubeti.*

La chaîne de rimes **b=’ka’** forme le L inversé, elle prend naissance en hémistiche 2/droite du vers 1, se poursuit au même endroit sur les vers 2 et 3 puis change d’emplacement pour finir à gauche en hémistiche 1 du vers 4. Cette chaîne est la même quant aux valeurs sonores b=’ka’, aux emplacements et donc à

l’orientation dans chaque strophe/*ubeti* du poème ce qui constitue la **relation B** omnistrophe d’identité des chaînes de rimes b=’ka’.

La chaîne de rimes **c=’we’** unit tous les hémistiches finaux des vers finaux de chaque strophe. Elle forme une chaîne de rimes en pointillés décrivant la **relation** omni-strophe **D**.

Enfin le vers 4 est un refrain identique dans chaque strophe/*ubeti* décrivant la **relation** omni-strophe **C**.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,a(3)=’tu’-8,b=$B_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=’ka’#)+

$C_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=(8,b=$B_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=’ka’-8,c=$D_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=’we’#)

vers 1 :	Mi-la-na-she-ri-a-ze-**tu**	za-ka-ta-za-ku-ji-che-**ka**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-we-we-u-me-thu-bu-**tu**	ma-ka-la-ku-ya-a-ndi-**ka**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ji-ku-mbu-ke-ndu-gu-ye-**tu**	kwa-ni-u-me-gha-fi-li-**ka**#
vers 4 :	M-te-go-u-lo-m-shi-**ka**	ke-sho-u-ta-shi-kwa-we-**we**#

Comme nous l’avons vu ci-dessus, la composition présente un modèle métrique général et régulier valide pour chaque strophe/*ubeti* où les chaînes de rimes b=B=’ka’ en forme de L inversé et les chaînes de rimes c=D=’we’ en pointillés sont identiques.

Les chaînes verticales à gauche a(n) entre les hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3 sont identiques quant à l’orientation et variables sur le plan sonore. Nous avons ici une valeur a(3)=’tu’.

Comme indiqué ci-dessus le quatrième vers est le même dans toutes les strophes/*beti* du poème, il décrit la relation omni-strophe d’identité C.

Feuillet myh10

Strophe/*ubeti* 6 :

SHAIRI 3*(8,a(6)='ha'-8,b=B$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='ka'#)+

C$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$=(8,b=B$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='ka'-8,c=D$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='we'#)

vers 1 :	Ka-di-ta-ma-ti-fu-ra-**ha**	i-si-je-i-ka-pu-ngu-**ka**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	U-ka-sa-ba-bi-sha-si-**ha**	i-si-je-i-ka-o-ndo-**ka**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	U-fa-nyi-we-na-m-za-**ha**	wa-ka-ti-wa-a-i-bi-**ka**#
vers 4 :	M-te-go-u-lo-m-shi-**ka**	ke-sho-u-ta-shi-kwa-we-**we**#

La seule valeur variable dans le modèle métrique général décrit ci-dessus est ici aussi celle de la chaîne de rimes d'orientation verticale a(n) entre syllabes finales des hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3 qui prennent ici la valeur particulière a(6)='ha'. Le reste des éléments métriques est identique aux descriptions qui précèdent.

3. Quatre poèmes de Mahmoud Hamdouniy (*Jitu-Kali*)

3. a. **DUNIA DUARA** « LE MONDE EST UN CERCLE »

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh10)

[strophe/*ubeti* 1]

Nakujua huna huba, nadhani ni badiliko,

Badiliko la kushiba, kwa dalili ya tamko,

Njia yenu ina miba, mwakichafua kivuko,

Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

[...]

[strophe/*ubeti* 3]

Ule si wake msiba, si wangu bali ni wako,

Ndani yake mna riba, kimefungwa kifiniko,

Pengo hili litaziba, pakizuka mitenguko,

Dunia ni mzunguko, jua dunia duara.

[...]

(deuxième ROY, M., 2014 : Vol.2, myh11)

[strophe/*ubeti* 7]

Kaditamati ni Raba, aletae farijiko,

Rabi asie niaba, wala asie lingiko,

Na dua ziwe mujaba, ziwe kabuli tuliko,

Raha au badiliko, jua dunia duara.

Analyse métrique

Feuillet myh10

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,a=$\mathbf{A}_{(\forall \mathbf{strophe/ubeti})}$**='ba'**-8,b=$\mathbf{B}_{(\forall \mathbf{strophe/ubeti})}$**='ko'**#)+

(8,b=$\mathbf{B}_{(\forall \mathbf{str./ub.})}$**='ko'**,$D_{(\text{str./ub. 1- 4})}$=hémistiche 1-8,c=$\mathbf{C}_{(\forall \mathbf{str./ub.})}$**='ra'**,$E_{(\forall \text{str./ub.})}$=hémistiche 2#)

vers 1 :	Na-ku-ju-a-hu-na-hu-**ba**	na-dha-ni-ni-ba-di-li-**ko**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ba-di-li-ko-la-ku-shi-**ba**	kwa-da-li-li-ya-ta-m-**ko**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Nji-a-ye-nu-i-na-mi-**ba**	mwa-ki-cha-fu-a-ki-vu-**ko**#
vers 4 :	Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-**ko**	ju-a-du-ni-a-du-a-**ra**#

La composition présente une structure métrique quasi-identique le long des sept strophes/*beti* qui la constitue. Seul l'hémistiche 1 du dernier vers (le $4^{\text{ème}}$) de la strophe/ubeti 7 est différent.

2#)

Nous observons d'abord une structure classique de genre SHAIRI dans toutes les strophes/beti qui sont composées de quatre vers divisés chacuns en hémistiches de huit syllabes.

Les strophes/*beti* présentent trois chaînes de rimes qui sont autant de relations omni-strophe car elles ont les mêmes valeurs, localisations et orientations pour chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes de valeur **a='ba'** est d'orientation verticale, elle réunit les syllabes finales des hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3. Ces caractéristiques sont constantes dans toutes les strophes ce qui constitue la relation d'identité **A**, omni-strophe/*ubeti*.

Egalement régulière, la chaîne de rimes de valeur **b='ko'** réalise une orientation en forme de L inversé car elle prend naissance en hémistiche droit/2 du vers 1, reste à droite en vers 2 et 3 puis inverse sa position pour passer à gauche (hémistiche 1) en vers 4. Ce type de chaîne est le même, en valeur, en localisations et donc en orientation dans toutes les strophes du poème ce qui constitue la relation omni-strophe d'identité **B**. Nous verrons clairement l'identité des conformations de A et B dans toutes les strophes/*beti*.

Enfin la chaîne de rimes de valeur sonore **c='ra'** unit les hémistiches finaux/2 de tous les vers finaux/4 dans toutes les strophes/*beti*, formant ainsi une relation **C** omni-strophe en pointillés.

La relation **D** entre les strophes/*beti* 1 à 6 correspond à la répétition à l'identique des hémistiches 1 des vers 4 de ces strophes. Elle n'est pas complète à l'échelle du poème car l' hémistiche 1 du vers 4 de la dernière strophe/*ubeti* (la strophe/*ubeti* 7) est différent de ceux qui le précèdent.

La relation **E** est quant à elle complète, omni-strophe, et correspond à la répétition à l'identique de toutes les hémistiches 2 des lignes 4 de toutes les strophes/*beti* du poème.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,a=$\mathbf{A}_{(\forall \mathbf{strophe/ubeti})}$**='ba'**-8,b=$\mathbf{B}_{(\forall \mathbf{strophe/ubeti})}$**='ko'**#)+

(8,b=$\mathbf{B}_{(\forall \mathbf{str./ub.})}$**='ko'**,$D_{(str./ub.\ 1-4)}$=hémistiche 1-8,c=$\mathbf{C}_{(\forall \mathbf{str./ub.})}$**='ra'**,$E_{(\forall str./ub.)}$=hémistiche 2#)

vers 1 :	U-le-si-wa-ke-m-si-**ba**	si-wa-ngu-ba-li-ni-wa-**ko**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Nda-ni-ya-ke-m-na-ri-**ba**	ki-me-fu-ngwa-ki-fi-ni-**ko**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Pe-ngo-hi-li-li-ta-zi-**ba**	pa-ki-zu-ka-mi-te-ngu-**ko**#
vers 4 :	Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-**ko**	ju-a-du-ni-a-du-a-**ra**#

La structure métrique des strophes/*beti* 1 à 6 est identique et décrite ci-dessus.

Feuillet myh11

Strophe/*ubeti* 7 :

SHAIRI 3*(8,a=$A_{(\forall strophe/ubeti)}$='ba'-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='ko'#)+

(8,b=$B_{(\forall str./ub.)}$='ko'-8,c=$C_{(\forall str./ub.)}$='ra',$E_{(\forall str./ub.)}$= hémistiche 2#)

vers 1 :	Ka-di-ta-ma-ti-ni-ra-**ba**	a-le-ta-e-fa-ri-ji-**ko**#
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Ra-bi-a-si-e-ni-a-**ba**	wa-la-a-si-e-li-ngi-**ko**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Na-du-a-zi-we-mu-ja-**ba**	zi-we-ka-bu-li-tu-li-**ko**#
vers 4 :	Ra-ha-au-ba-di-li-**ko**	ju-a-du-ni-a-du-a-**ra**#

Cette strophe/*ubeti* 7 est l'unique point de différenciation sur le plan métrique de par l'absence de la relation D sur l' hémistiche 1 du vers 4.

Le contenu de cet hémistiche 1 : « *Raha au badiliko* », « Joie ou changement » s'en trouve donc mis en relief, par contraste, c'est-à-dire de par l'absence d'homogénéité avec les hémistiches 1 des vers 4 tous identiques qui l'ont précédé. Il présente cependant la rime de valeur b='ko' qui le relie à l'ensemble des autres strophes/*beti* décrivant la relation B et ces chaînes de rimes en L inversé.

Le reste des caractéristiques métriques de cette strophe/*ubeti* est conforme aux descriptions précédentes faites ci-dessus.

3. b. **<u>DUNIA NYAMA YA TEMBO</u>** « LE MONDE EST COMME LA VIANDE D'ELEPHANT »

(Feuillet myh11)

[strophe/*ubeti* 1]

Dunia nyama ya tembo, hili tufahamu wote,

Alaye huvimba tumbo, wala simfatefate,

Usije pigwa kikumbo, usote kama kiwete,

Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

[strophe/*ubeti* 3]

Akate nyama mzigo, kisu kikali upate,

Chagua ini na figo, mapupu yasipakate,

Ule hatufanyi zogo, tupigie garegate,

Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

[strophe/*ubeti* 6]

Ndimi ni mkurugenzi, beti sita ziwe pete,

Hufunzwa wale wafunzi, wakanapo niwasute,

Na mbishi ni mpinzi, nitampangia kete,

Mwenye kisu na akate, dunia nyama ya tembo.

<u>Analyse métrique</u>

(Feuillet myh11)

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI (8,a=$\mathbf{A}_{(\forall \mathbf{strophe/ubeti})}$**='mbo'**,$B_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='dunia nyama ya tembo'-

8,b=$\mathbf{C}_{(\forall \mathbf{str./u.})}$**='te'**#)+

2*(8,a=$\mathbf{A}_{(\forall \mathbf{strophe/ubeti})}$**='mbo'** -8,b=$C_{(\forall \text{str./ubeti})}$='te'#)+

(8,b=**C(∀str./ubeti)='te'**,D(∀str./ubeti)='mwenye kisu na akate'-

8,a=**A(∀str./u.)='mbo'**,B(∀str./u.)#)

vers 1 :	Du-ni-a-nya-ma-ya-te-**mbo**	hi-li-tu-fa-ha-mu-wo-**te**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	A-la-ye-hu-vi-mba-tu-**mbo**	wa-la-si-m-fa-te-fa-**te**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	U-si-je-pi-gwa-ki-ku-**mbo**	u-so-te-ka-ma-ki-we-**te**#
vers 4 :	Mwe-nye-ki-su-na-a-ka-**te**	du-ni-a-nya-ma-ya-te-**mbo**#

L'ensemble des strophes/*beti* de ce poème est de genre SHAIRI, dans sa variante la plus fréquente, structurée par des strophes/*beti* de quatre vers comprenant chacun deux parties également octosyllabiques.

Cette strophe/*beti* 1 est particulière dans le sens où elle ne présente que deux chaînes de rimes **a='mbo'** et **b='te'** et non trois comme c'est le cas dans les cinq autres strophes/*beti* qui la suivront.

La chaîne de rimes **a** décrit à la fois une orientation en L et une chaîne en pointillés de strophe/*ubeti* en strophe/*ubeti* :

La chaîne en L de valeur **a='mbo'** prend naissance à gauche (hémistiche 1) du vers 1 et se poursuit à gauche pour les vers 2 et 3. C'est en vers 4 que la chaîne inverse sa position pour passer à droite (hémistiche 2). C'est là, en section finale d' hémistiche final de vers final de strophe/*ubeti* que cette chaîne va se prolonger et décrire la relation en pointillés **A** qui relie tous les emplacements identiques, ce de manière omni-strophe. Il y a ici une fusion de ce qui sera par la suite deux chaînes distinctes de rimes : celle en forme de L et celle en pointillés.

Symétriquement à la chaîne de rimes a, la chaîne de rimes de valeur sonore **b='te'** réalise un L inversé sur toutes les positions opposées à celles de la chaîne de rimes a. Le plan de symétrie passerait, au niveau de la logique graphique, par les césures de vers, c'est-à-dire les pauses sonores qui séparent un hémistiches d'une

autre au sein du même vers. La chaîne de rimes b prend naissance à droite, en hémistiche 2 du vers 1. Elle se poursuit à droite (hémistiche 2) en vers 2 et 3 puis inverse sa position en passant à gauche (hémistiche 1) en vers final/4. Cette chaîne de rimes b est par ailleurs identique, en valeur, en position et donc en orientation dans chaque strophe/*ubeti* du poème ce qui définit la relation omni-strophe **C** de valeur sonore b identique à tous ces emplacements.

Les relations A et C, c'est-à-dire dans cette strophe/*ubeti* particulière les chaînes de rimes **a='mbo'** et **b='te'** décrivent deux orientations complémentaires, symétriques, dont le résultat est un motif en X.

La composition s'ouvre sur **la relation B**=*'dunia nyama ya tembo*' omni-strophe qui occupe l'intégralité de l'hémistiche 1 du vers 1. Par ailleurs, B occupera en intégralité tous les hémistiches 2 de vers 4, ce dans chaque strophe/*ubeti* y compris la strophe/*ubeti* 1. Là, B constituera la deuxième partie d'un refrain qui répète à l'identique le vers 4 dans chaque strophe/*ubeti*.

La première partie du refrain présent en vers 4 est constitué par la **relation D** qui décrit l'identité intégrale des hémistiches 1 suivant la valeur sonore *'mwenye kisu na akate'* pour toute strophe/*ubeti*. **Les relations B et D** forment ensemble le vers 4 identique dans chaque strophe/*ubeti*, c'est-à-dire un refrain. Nous pourrions définir une relation d'identité E composée par l'addition de B et D et correspondant donc aux vers 4. Cette formalisation qui porte sur une ligne entière a déjà été appliquée ailleurs dans ce travail mais nous avions besoin ici de scinder notre analyse suivant les hémistiches 1 et 2 des verss 4 car la relation D se retrouve à l'ouverture dans l' hémistiche 1 du vers 1 comme nous l'avons vu ci-dessus.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,**c='go'**-8,b=**C**$_{(\forall str./ubeti)}$**='te'**#)+

(8,b=**C**$_{(\forall str./u.)}$**='te'**,D$_{(\forall str./u.)}$='mwenye kisu na akate'-

8,a=**A**$_{(\forall str./u.)}$**='mbo'**,B$_{(\forall str./u.)}$='dunia ni nyama ya tembo'#)

vers 1 :	A-ka-te-nya-ma-m-zi-**go**	ki-su-ki-ka-li-u-pa-**te**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Cha-gu-a-i-ni-na-fi-**go**	ma-pu-pu-ya-si-pa-ka-**te**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	U-le-ha-tu-fa-nyi-zo-**go**	tu-pi-gi-e-ga-re-ga-**te**#
vers 4 :	Mwe-nye-ki-su-na-a-ka-**te**	du-ni-a-nya-ma-ya-te-**mbo**#

La strophe/*ubeti* 1 était particulière, quant à la métrique, en raison de la fusion de la chaînes de rimes verticale à gauche, intra-strophe et la chaîne de rimes terminales, en pointillés, inter-strophe. Nous retrouvons ensuite, et c'est la cas ici en strophe/*ubeti* 3, le modèle avec trois chaînes de rimes disjointes.

La chaîne de rimes verticale à gauche est de valeur sonore **c='go'**, elle naît en syllabe finale de l' hémistiche 1 (gauche) du vers 1. Elle se poursuit en hémistiche 1 des vers 2 et 3 où elle se termine. Ces chaînes d'orientation verticale à gauche se retrouveront dans toutes les strophes/*beti* qui suivent avec des valeurs phonologiques variables en fonction de chaque strophe/*ubeti*. A la différence de la chaîne en L inversé d'orientation droite/gauche et de la chaîne en pointillés inter-strophe qui se retrouvent à l'identique dans toutes les strophes/*beti* (tout en gardant à l'esprit la différence signalée dans le cas de la strophe/*ubeti* 1).

La **chaîne de rimes** de valeur **b='te'** décrit le motif en L inversé : elle prend naissance à droite en hémistiche 2 du vers 1 puis se poursuit à la verticale en hémistiche 2 des vers 2 et 3. C'est en vers 4 qu'elle inverse sa position pour passer à gauche en syllabe finale de l' hémistiche 1. Identiques en valeur, en position et donc en orientation dans toutes les strophes/*beti*, les chaînes de rimes de valeur phonologique b décrivent la **relation omni-strophe/ubeti C** qui forme une suite graphique de chaînes en L inversés et une suite sonore d'alternances de trois rimes en 'te' en hémistiche 2 des vers 1, 2 et 3 et d'une rime en 'te' en hémistiche 1 du vers 4. Ce qui est différencié sur le plan auditif par des séquences sonore /te/ (notation API) avec un autre son pour les deux premières sections de la chaîne puis une répétition de la

syllabe /te/ dans deux hémistiches successifs en raison de l'inversion de position droite/gauche entre l' hémistiche 2 du vers 3 et l' hémistiche 1 du vers 4. Ces deux parties sont en rapport de consécution dans la chaîne orale et nous entendons donc deux fois la syllabe /te/ en finale. Ces logiques rythmo-prosodiques se répètent donc à l'identique en fonction de la relation d'identité C omni-strophe.

La chaîne de rime de valeur phonologique **a='mbo'** décrit la **relation d'identité A** entre toutes les syllabes finales des hémistiches finaux des vers finaux de strophe/*ubeti*. Elle forme une chaîne en pointillés omni-strophe.

Enfin les relations **D='mwenye kisu na akate'** et **B='dunia ni nyama ya tembo'** décrivent respectivement l'identité intégrale des hémistiches 1 entre eux et des hémistiches 2 entre eux au sein des vers 4 de toutes les strophes/*beti*. Ceci constitue un refrain dans les versions chantées selon un mode de cantillation non-religieux des poèmes.

Strophe/*ubeti* 6 :

SHAIRI 3*(8,**d='nzi'**-8,b=$\mathbf{C}_{(\forall str./ubeti)}$**='te'**#)+

(8,b=$\mathbf{C}_{(\forall str./u.)}$**='te'**,$D_{(\forall str./u.)}$='mwenye kisu na akate'-

8,a=$\mathbf{A}_{(\forall str./u.)}$**='mbo'**,$B_{(\forall str./u.)}$='dunia ni nyama ya tembo'#)

vers 1 :	Ndi-mi-ni-m-ku-ru-ge-**nzi**	be-ti-si-ta-zi-we-pe-**te**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Hu-fu-nzwa-wa-le-wa-fu-**nzi**	wa-ka-na-po-ni-wa-su-**te**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Na-m-bi-shi-ni-m-pi-**nzi**	ni-ta-m-pa-ngi-a-ke-**te**#
vers 4 :	Mwe-nye-ki-su-na-a-ka-**te**	du-ni-a-nya-ma-ya-te-**mbo**#

La strophe/*ubeti* 6 est de structure métrique identique à celle des strophes/*beti* 2 à 5. Les parties constantes de cette structure sont les mêmes que celles décrites pour la strophe/*ubeti* 3 : à savoir une chaîne en forme de L inversé de valeur **b=B='te'**, une chaîne en pointillés de

valeur **a=A=’mbo’** et les deux **relations d’identité D et B** qui décrivent le refrain sur le vers 4 (voir ci-dessus).

La seule variable est la valeur de la chaîne de rimes verticale à gauche qui est propre à chaque strophe/*ubeti*. Ici, cette chaîne de rimes est de valeur **d=’nzi’**. Elle présente par ailleurs l’orientation verticale constante en reliant les syllabes finales des hémistiches 1 des vers 1, 2 et 3. Vers 3 où cette chaîne prend fin.

3. c. **MIZANI** « BALANCE »

(Feuillet myh12)

[strophe/*ubeti* 1]

Jifanye mpima kweli, penye kila wapimaji,

Pima mizani kamili, mfano dira ya maji,

Uchungue kiadili, usiwepo upunjaji,

Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

[strophe/*ubeti* 3]

Kipo kisikatili, haki ya mnunuaji,

Timiza usibadili, hakuna usamehaji,

Moja haifanywi mbili, hayuko wa kunihoji,

Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

[strophe/*ubeti* 5]

Hamduni Jitu Kali, hapa tama utungaji,

Namhofu jalali, mvika watu mataji,

Ndiye peka na Azali, wote watiririkaji,

Kama wewe mpimaji, chungua mizani yako.

Analyse métrique

(Feuillet myh12)

Strophe/ubeti 1 :

SHAIRI 2*(8,a=**A**$_{(\forall str./u.)}$**='li'**-8,b=**B**$_{(\forall str./u.)}$**='ji'**,C$_{(\forall str./u.)}$='a-ji,**d-b='ma-ji'**#)+

(8,a=**A**$_{(\forall str./u.)}$**='li'**-8,b=**B**$_{(\forall str./u.)}$**='ji'**,C$_{(\forall str./u.)}$='a-ji #)+

D$_{(\forall str./u.)}$=(8,b=**B**$_{(\forall str./u.)}$**='ji'**,C$_{(\forall str./u.)}$='a-ji',**d-b='ma-ji'**-8,c=**E**$_{(\forall str./u.)}$**='ko'**#)

vers 1 :	Ji-fa-nye-m-pi-ma-kwe-**li**	pe-nye-ki-la-wa-pi-**ma-ji**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Pi-ma-mi-za-ni-ka-mi-**li**	m-fa-no-di-ra-ya-**ma-ji**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	U-chu-ngu-e-ki-a-di-**li**	u-si-we-po-u-pu-**nja-ji**#
vers 4 :	Ka-ma-we-we-m-pi-**ma-ji**	chu-ngu-a-mi-za-ni-ya-**ko**#

Le poème est de facture classique. Il suit le mètre du genre SHAIRI pour les cinq strophes/*beti* qui le composent. Toutes sont faites de quatre vers également divisés en hémistiches de huit syllabes.

Dès la première strophe/*ubeti*, nous ne comptons pas moins de cinq relations omni-strophe/*ubeti* : A, B, C, D et E. Nous allons y revenir en détail mais soulignons cependant que les relations A, B et C portent sur les trois chaînes de rimes que peut comprendre une strophe/*ubeti*. La relation D quant à elle décrit la répétition à l'identique du 4ème vers en un refrain. Les strophes/*ubeti* du poème vont donc nécssairement présenter une grande homogénéité sur le plan de la métrique.

La chaîne de rimes de valeur sonore a='li' décrit un motif d'orientation verticale sur trois vers. Elle débute à gauche, en hémistiche 1 du vers 1 et se poursuit au même emplacement en vers 2 et 3. La chaîne ne va pas plus loin que le vers 3. Elle est identique, en valeur, en positions et donc en orientation, dans chaque strophe/ubeti du poème. Ceci définit une **relation d'identité A** de valeur a='li' qui décrit la répétition à l'identique de cinq chaînes de rimes **a** verticales à gauche dans les hémistiches 1 des vers 1 à 3 de chaque strophe/*ubeti*.

La chaîne de rimes de valeur **b='ji'** va décrire quant à elle un motif en forme de L inversé – très fréquent comme nous l'avons vu ci-dessus. Elle prend naissance en hémistiche 2 (à droite) du vers 1, se poursuit à la verticale en hémistiche 2 des vers 2 et 3 puis inverse sa position en vers 4 où elle passe en fin d' hémistiche 1, c'est-à-dire à gauche. Cette chaîne est identique en valeur, en position et en orientation dans toutes les strophes/*beti* du poème ce qui définit la **relation d'identité omni-strophe B**.

La relation **C='a-ji'** accompagne et prolonge les chaînes de rimes de valeur b='ji' et aussi la relation B. Car tout comme la relation B, la relation C est omni-strophe. Cependant, si C est donc présente dans toutes les strophes/*beti* elle n'est pas nécessairement présente en appui de chaque occurrence de B. C'est pourtant le cas ici mais nous verrons en strophe/*ubeti* 3 qu'il ne s'agit pas d'une règle générale. Enfin, remarquons que C n'est pas une double rime car sa première section vocalique /a/ ne correspond pas à une syllabe entière mais à des syllabes tronquées dans leurs parties consonnantiques. Soit respectivement : /ma/ en vers 1, /ma/ en vers 2, /nja/ en vers 3 et /ma/ en vers 4. *Si C a ici fréquemment la valeur /ma/, ce qui correspond à une syllabe entière et à une rime double, ce n'est pas si souvent le cas dans les vers des autres strophes/*beti *du poème. De manière globale, nous avons donc une relation C de valeur 'a-ji' portant sur une partie de syllabe et une syllabe entière à l'échelle de la composition toute entière.*

La chaîne de rimes double d-b='ma-ji' est présente dans cette strophe/*ubeti* en trois points ou occurrences. A savoir les hémistiches 2 des vers 1 et 2 et l' hémistiche 1 du vers 4. Elle suit par ailleurs partiellement l'orientation des rimes simples b, selon le motif du L inversé. Ailleurs cette rime double n'est présente que dans les sections terminales des hémistiches 1 de vers 4. Nous pourrions donc définir une deuxième relation en pointillés entre ces strophes/*beti*. Mais c'est un choix que nous ne retenons pas du fait de l'influence du modèle classique à trois chaînes : verticale à gauche, en L inversé à droite et en pointillés à droite qui ne comprend justement que trois chaînes, du fait également que la rime double d-b suit l'orientation des chaînes en L inversé dans la strophe/*ubeti* 1. Et enfin du fait que la répétition de ces

rimes doubles d-b en hémistiches 1 de vers 4 peut être perçue comme un effet du refrain c'est-à-dire de la relation D. Il nous semble donc que nous pouvons faire l'économie d'une deuxième relation en pointillés qui apparaît plus en définitive comme le produit d'autres relations plus fondamentales et plus communes aux descriptions déjà entreprises.

La chaîne de rimes de valeur **c='ko'** relie toutes les hémistiches finaux/2 des vers finaux/4 de chaque strophe/*ubeti*. Elle décrit une **relation en pointillés E**, omni-strophe.

D est une relation omni-strophe qui décrit l'identité intégrale de tous les vers 4 du poème.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 2*(8,a=$\mathbf{A}_{(\forall \mathbf{str./u.})}$**='li'**,$F_{(\text{vers 1-3})}$='i-li'-8,b=$\mathbf{B}_{(\forall \mathbf{str./u.})}$**='ji'**,$C_{(\forall \text{str./u.})}$='a-ji'#)+

(8,a=$\mathbf{A}_{(\forall \mathbf{str./u.})}$**='li'**,$F_{(\text{vers 1-3})}$='i-li'-8,b=$\mathbf{B}_{(\forall \mathbf{str./u.})}$**='ji'**#)+

$D_{(\forall \text{str./u.})}$=(8,b=$\mathbf{B}_{(\forall \mathbf{str./u.})}$**='ji'**,$C_{(\forall \text{str./u.})}$='a-ji'-8,c=$\mathbf{E}_{(\forall \mathbf{str./u.})}$**='ko'**#)

vers 1 :	Ki-po-ki-si-ka-ti-**li**	ha-ki-ya-m-nu-nu-a-**ji**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ti-mi-za-u-si-ba-di-**li**	ha-ku-na-u-sa-me-ha-**ji**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Mo-ja-ha-i-fa-nywi-mbi-**li**	ha-yu-ko-wa-ku-ni-ho-**ji**#
vers 4 :	Ka-ma-we-we-m-pi-ma-**ji**#	chu-ngu-a-mi-za-ni-ya-**ko**#

L'homogénéité métrique annoncée se manifeste ici par la présence des relations omni-strophe/*ubeti* A, B, C, D et E avec les mêmes valeurs et les mêmes positions que dans le cas de la strophe/*ubeti* 1 (voir ci-dessus). Nous observons donc la chaîne de rimes verticales **a='li'** à gauche sur les trois premiers vers suivant **la relation A**, la chaîne de rimes de valeur **b='ji'** à droite sur les trois premiers vers, puis à gauche en finale suivant **la relation B** et enfin la chaîne en pointillés **c='ko'** suivant **la relation E**. Il n'y a pas de différence avec la description déjà faite ci-dessus. De même la relation D qui décrit le refrain est d'une

manifestation identique à celle décrite en strophe/*ubeti* 1, aussi le vers 4 est répété en intégralité.

La relation C décrit des occurrences 'a-ji' en accompagnement de la relation B et de la chaîne de rime b aux mêmes emplacements qu'en strophe/*ubeti* 1 à l'exception du vers 3 où elle est absente.

Une relation **F='i-li'** est spécifique à la strophe/*ubeti* 3, elle accompagne et prolonge la chaîne de rime **b='li'** à tous les emplacements où apparait cette dernière. F n'est pas une double rime car il y a troncation des parties consonnantiques de sa première composante : /t/ en vers 1, /d/ en vers 2 et /mb/ en vers 3.

Strophe/*ubeti* 5 :

SHAIRI 3*(8,a=**A**$_{(\forall str./u.)}$**='li'**,G$_{(vers\ 1\text{-}3)}$='a-li'-8,b=**B**$_{(\forall str./u.)}$**='ji'**,C$_{(\forall str./u.)}$='a-ji'#)+

D$_{(\forall str./u.)}$=(8,b=**B**$_{(\forall str./u.)}$**='ji'**,C$_{(\forall str./u.)}$='a-ji'-8,c=**E**$_{(\forall str./u.)}$**='ko'**#)

vers 1 :	Ha-m-du-ni-ji-tu-ka-**li**	ha-pa-ta-ma-u-tu-nga-**ji**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-m-ho-fu-ja-la-**li**	m-vi-ka-wa-tu-ma-ta-**ji**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Ndi-ye-pe-ka-na-a-za-**li**	wo-te-wa-ti-ri-ri-ka-**ji**#
vers 4 :	Ka-ma-we-we-m-pi-ma-**ji**	chu-ngu-a-mi-za-ni-ya-**ko**#

Cette dernière strophe/*ubeti* de la composition est identique à celle qui la prècède sur le plan de la métrique de ses trois chaînes de rimes a, b et c qui sont décrites respectivement par les relations d'identité omni-strophe A, B et E. Les relations C et D décrites ci-dessus ajoutent aussi à l'uniformité métrique de cette composition et elles rencontrent ici les mêmes occurrences aux mêmes emplacements que pour la strophe/*ubeti* 1, sans exception ou particularité notoire.

Seule **une relation G** est propre à cette strophe/*ubeti* 5 en sections terminales des hémistiches 1 des vers 1 à 3. G est de valeur **'a-li'**, elle accompagne la chaîne de rimes a='li' à tous ses emplacements en la prolongeant sur la syllabe précédente. Il ne s'agit pas d'une rime double, c'est-à-dire à deux syllabes, car cette syllabe précédente n'est reprise dans G que dans sa partie

vocalique /a/ avec troncations des consonnes /k/ pour le vers 1, /l/ pour le vers 2 et /z/ pour le vers 3.

3. d. **<u>HUJUVYWA ASIYEJUA</u>** « CELUI QUI NE SAIT PAS EST MIS AU COURANT UN JOUR »

(Feuillet myh12)

[strophe/*ubeti* 1]

Lau unacho kilemba, makhimili na debua,

Na joho umejipamba, mabuku kiyabukua,

Pale tumeziba pamba, yale siyo ya murua,

Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

(Feuillet myh13)

[strophe/*ubeti* 3]

Hadhi ni sawa na nyumba, iloezekwa mabua,

Kufumbuana kufumba, mara chini utakua,

Ukumbuke vya kulamba, usipate satua,

Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

[strophe/*ubeti* 5]

Walojidai usimba, wasemapo husitua,

Leo wapiga marimba, dhiki hata kitumbua,

Wananyimwa wakiomba, hako wakuwagangua,

Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.

<u>Analyse métrique</u>

(Feuillet myh12)

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,a=A$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$=’mba’-8,b=B$_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$=’a’,C$_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$=’u-a’#)+

D$_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$=(8,b=B$_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$=’a’,C$_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$=’u-a’-8,c=E$_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$=’shwa’#)

vers 1 :	La-u-u-na-cho-ki-le-**mba**	ma-khi-mi-li-na-de-bu-**a**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-jo-ho-u-me-ji-pa-**mba**	ma-bu-ku-ki-ya-bu-ku-**a**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Pa-le-tu-me-zi-ba-pa-**mba**	ya-le-si-yo-ya-mu-ru-**a**#
vers 4 :	Hu-ju-vywa-a-si-ye-ju-**a**	a-u-hu-ta-na-ba-hi-**shwa**#

La composition est du genre SHAIRI usuel, c'est-à-dire du courant fait de strophe/*ubeti* à quatre vers divisés chacuns en deux hémistiches octosyllabiques.

La métrique des cinq strophes/*beti* de ce poème est homogène car toutes vont présenter trois chaînes de rimes identiques en valeur, en position et donc en orientation : une verticale à gauche de valeu**r a='mba'**, une en forme de L inversé d'orientation droite/gauche de valeur complète **C='u-a'** et une chaîne en pointillés entre les hémistiches finaux des vers finaux de chaque strophe/*ubeti* de valeur **c='shwa'**.

Enfin le dernier vers (vers 4) est répété à l'identique en un refrain dans chaque strophe/*ubeti* : « *Hujuvywa asiyejua, au hutanabahishwa.* », « On met au courant l'ignorant, ou on lui fait réaliser d'un coup ».

Sur le plan technique, la chaîne de rimes de valeur **a='mba'** prend naissance en hémistiche 1 (gauche) du vers 1 et se poursuit en hémistiche 1 sur les vers 2 et 3. Au troisième vers, la chaîne s'arrête. Comme nous l'avons annoncé, ce sont les mêmes chaînes dans toutes les strophes/*beti* ce qui définit une **relation d'identité A** omni-strophe.

La chaîne de rimes de valeur **b='a'** prend naissance à droite en hémistiche 2 du vers 1. Elle se poursuit en hémistiche 2 sur les vers 2 et 3 puis inverse sa position en vers 4 où elle passe à gauche (hémistiche 1). De valeur, de position et donc d'orientation identiques dans toutes les strophes/*beti*, les chaînes b définissent une **relation omni-strophe d'identité B.** Les chaînes b et la relation B sont prolongées de manière systématique par **la relation C** de valeur **'u-a'**. C comprend la valeur vocalique /u/ éventuellement disjointe des consonnes qui pourraient composer des syllabes entières avec elle dans les vers du poème. La deuxième partie de C est la syllabe /a/ qui correspond à la valeur des chaînes b et de la relation B.

La chaîne de rimes **c='shwa'** décrit une **relation E** omni-strophe en pointillés entre toutes les syllabes finales des hémistiches finaux de vers finaux.

Le refrain définit par la répétition omni-strophe de l'intégralité du quatrième vers de chaque strophe/*ubeti* décrit une **relation D**.

(Feuillet myh13)

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 2*(8,a=$A_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='mba'-8,b=$B_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$='a',$C_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$='u-a',F='_a-_u-a'#)+

(8,a=$A_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='mba'-7,b=$B_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$='a',$C_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$='u-a',F='_a-_u-a'#)+

$D_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$=(8,b=$B_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$='a',$C_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$='u-a'-8,c=$E_{(\forall \text{str.}/\textit{u.})}$='shwa'#)

vers 1 :	Ha-dhi-ni-sa-wa-na-nyu-**mba**	i-lo-e-ze-kwa-ma-bu-**a**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ku-fu-mbu-a-na-ku-fu-**mba**	ma-ra-chi-ni-u-ta-ku-**a**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	U-ku-mbu-ke-vya-ku-la-**mba**	u-si-pa-te-sa-tu-**a**#
	n_1=8 syllabes	n_2=**7**[166] syllabes
vers 4 :	Hu-ju-vywa-a-si-ye-ju-**a**	a-u-hu-ta-na-ba-hi-**shwa**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes

Cette strophe/*ubeti* se différencie des autres strophes/*beti* du poème de par l' hémistiche 2 de son troisième vers qui ne compte que 7 syllabes et non 8 comme c'est le cas *partout ailleurs* dans le poème. Il ne nous semble pas que cela soit un effet souhaité et cette ligne se range plutôt du côté des compositions dites « *guni* », c'est-à-dire insatisfaisantes sur le plan du décompte correct des syllabes. Il serait aisé de corriger ce compte afin d'arriver au chiffre voulu (voir la note en bas de page), nous nous contenterons ici de deux remarques. D'une part cette poésie que nous relevons sur le feuillet du tapuscrit myh13 des archives Mnyampala n'est pas reprise dans le livret imprimé des *Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi*. La source de l'erreur peut donc être de nature multiple : faute de frappe, étape de relecture/recomptage non-effectuée à ce stade,

etc. D'autre part la strophe/*ubeti* 3 dans son ensemble reste du genre SHAIRI car elle comprend bien quatre vers divisés en deux hémistiches ainsi que les chaînes de rimes entre différentes positions de syllabes finales de ces huit hémistiches. Mais c'est un genre SHAIRI qui n'appartient pas vraiment à un courant syllabique du fait de son troisième vers qui nous semble défectueuse en l'état.

Ceci dit, nous remarquons la grande proximité métrique entre la strophe/*ubeti* 3 et la strophe/*ubeti* 1 : les chaînes de rimes a, b et c sont présentes, tout comme les relations A, B, C, D et E ce aux mêmes emplacements et avec les mêmes valeurs phonologiques (voir ci-dessus). Une **relation F** est particulière à cette strophe/*ubeti* 3, cette relation est *d'amplitude 2*, c'est-à-dire qu'elle prolonge et accompagne une chaîne de rime, en l'occurrence la chaîne de rimes b, *jusqu'à deux syllabes en amont* de cette syllabe de valeur b='a'. F intervient sur les hémistiches 2 des vers 1, 2 et 3 avec pour valeurs respectives:/mabua/, /takua/ et /satua/. Nous voyons qu'il ne s'agit pas d'une double ou d'une triple rime car les parties consonnantiques des deux syllabes en amont de /a/ sont systématiquement tronquées et F a une valeur abstraite **F='_a-_u-a'.** F n'accompagne par ailleurs pas la chaîne de rimes b (ou les relations B et C) en hémistiche 1 du vers 4.

Strophe/*ubeti* 5 :

SHAIRI 3*(8,a=$A_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$='mba'-8,b=$B_{(\forall \text{str.}/u.)}$='a',$C_{(\forall \text{str.}/u.)}$='u-a'#)+

$D_{(\forall \text{str.}/u.)}$=(8,b=$B_{(\forall \text{str.}/u.)}$='a',$C_{(\forall \text{str.}/u.)}$='u-a'-8,c=$E_{(\forall \text{str.}/u.)}$='shwa'#)

vers 1 :	Wa-lo-ji-da-i-u-si-**mba**	wa-se-ma-po-hu-si-tu-**a**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Le-o-wa-pi-ga-ma-ri-**mba**	dhi-ki-ha-ta-ki-tu-mbu-**a**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Wa-na-nyi-mwa-wa-ki-o-**mba**	ha-ko-wa-ku-wa-ga-ngu-**a**#
vers 4 :	Hu-ju-vywa-a-si-ye-ju-**a**	a-u-hu-ta-na-ba-hi-**shwa**#

La dernière et cinquième strophe/*ubeti* du poème décrit un cas *d'isométricité stricte* entre sa structure métrique et celle de la strophe/*ubeti* 1. Tous les paramètres décrits ci-dessus pour la strophe/*ubeti* 1 sont représentés dans la strophe/*ubeti* 5 et

réciproquement tous les paramètres - pertinents sur le plan de la métrique – présents dans la strophe/*ubeti* 5 sont également représentés en strophe/*ubeti* 1. Nous avons, quant à la structure métrique, des copies conformes (voir ci-dessus).

4. *Ni Waadhi Ushairi* « c'est une exhortation la poésie » de Mathias E. Mnyampala

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh13)

NI WAADHI USHAIRI « C'EST UNE EXHORTATION LA POÉSIE »

[strophe/*ubeti* 1]

Sahibu zanu sahibu, sahibu zangu mahiri,

Mahiri wa kuratibu, watunzi wa tabasuri,

Dhana zenu zimeghibu, jinsi mlivyofikiri,

Ni waadhi ushairi, huadibu walimwengu.

[strophe/*ubeti* 4]

Kwa watu wa kila hali, ushairi ni hanjari,

Husapa nyoyo kuwili, kwa watu kuwahasiri,

Pengine hutufadhili, kwa wema unapojiri,

Ni waadhi ushairi, wa kutafuta mizungu.

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh14)

[strophe/*ubeti* 8]

Ndugu yenu hakutenda, chukua njema busuri,

Hana tabia ya inda, hata nanyi mwamkiri,

Moyo wake hakupinda, wala hanacho kiburi,

Ni waadhi ushairi, ni mahubiri ya Mungu.

Analyse métrique

(Feuillet myh13)

Strophe/ubeti 1 :

SHAIRI 3*(8,a='bu',$A_{(\text{vers } 1-3)}$='i-bu'-8,b=$B_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='ri'#)+

(8,b=$B_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='ri',$C_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='Ni waadhi ushairi'=hémistiche 1-

8,c=$D_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$='ngu'#)

vers 1 :	Sa-hi-bu-za-nu-sa-hi-**bu**	sa-hi-bu-za-ngu-ma-hi-**ri**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ma-hi-ri-wa-ku-ra-ti-**bu**	wa-tu-nzi-wa-ta-ba-su-**ri**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Dha-na-ze-nu-zi-me-ghi-**bu**	ji-nsi-m-li-vyo-fi-ki-**ri**#
vers 4 :	Ni-wa-a-dhi-u-sha-i-**ri**	hu-a-di-bu-wa-li-mwe-**ngu**#

La composition est de genre SHAIRI avec huit strophes/*beti* faites chacunes de quatre vers divisés en deux hémistiches octosyllabiques. De manière générale, les strophes/*beti* témoignent de trois chaînes de rimes suivant les orientations connues d'une chaîne verticale à gauche, d'une chaîne en L inversé d'orientation droite puis gauche et d'une chaîne en pointillés.

Les chaînes de rimes dites « verticales à gauche » sont d'une valeur phonologique propre à chaque strophe/*ubeti.* Ici, nous avons une chaîne de rimes de valeur **a='bu'** qui prend naissance en hémistiche 1 du vers 1 et se poursuit en hémistiche 1 des vers 2 et 3. Cette chaîne, qui ne se répète pas en valeur dans les autres strophes/*beti,* est accompagnée et prolongée sur la syllabe qui précède immédiatement les rimes a='bu', par une **relation A** de valeur 'i-bu' qui, elle aussi, est spécifique de la strophe/*ubeti* 1. A n'est pas une rime double car les parties consonnantiques qui viennent avec le son vocalique /i/ au sein de syllabes de structure /CV[167]/ entières sont absentes de la relation C. Du vers 1 à 3 ces syllabes entières sont respectivement:/hi/, /ti/ et /ghi/.

Les chaînes en forme de « L inversé » sont d'une valeur identique **b='ri'** dans toutes les strophes/*beti* du poème. Dans cette strophe/*ubeti* et dans les autres la chaîne suit le parcours habituel des hémistiches 2 des vers 1 à 3 à l' hémistiche 1 – soit l'inversion de position habituelle dans ce cas – du vers 4. La répétition dans chaque strophe/*ubeti* de ces parcours avec les mêmes valeurs, positions et donc orientations définit la **relation omni-strophe/*ubeti* B** de valeur b.

La chaîne en « pointillés » est elle aussi définitrice d'une relation d'identité D omni-strophe. Il s'agit ici de l'identité de la valeur phonologique c='ngu' des syllabes en position finale de l' hémistiche final du vers final de toute strophe/*ubeti*. Nous avons vu ci-dessus que nombre de ces chaînes sont conditionnées sur le plan de leur existence par l'existence d'un refrain qui répète à l'identique – de strophe en strophe – ce vers 4/final où les rimes en pointillés apparaîssent. Cet effet relève en effet du sens commun car les rimes étant fondées dans la métrique swahilie classique du genre SHAIRI sur l'identité de la valeur sonore des syllabes finales au sein des hémistiches des vers (et non des vers pris en tant qu'unité), la répétition d'un vers entier ne peut que produire des syllabes en finales de vers identiques et donc une chaîne de rimes terminales en pointillés. Nous avons fait le choix de ne pas décrire de ligne médiane (entre hémistiches 1 de vers finaux) car ce phénomène n'existe pas lorsque les chaînes en pointillés ne sont pas l'effet d'un refrain. C'est bien le cas ici, les hémistiches 2 des vers 4 sont tous différents les uns des autres sur le plan phonologique dans chacune des huit strophes/*beti* que renferme cette poésie, à l'exception de leurs syllabes finales. Nous avons donc ici une preuve de l'existence de rimes en pointillés en position terminale. *L'existence de ce type de chaîne de rimes en pointillés (qui sont connues de la métrique classique et que nous avons déjà rencontrées ci-dessus) est ici l'effet d'une <u>sélection</u> lexicale et phonologique de la part du poète et non l'effet mécanique d'un refrain.*

Seules les hémistiches 1 des vers 4 sont repris en un refrain, à l'identique ce qui définit la **relation omni-strophe/ubeti C** qui porte sur l'intégralité phonologique de ces hémistiches 1, soit « *Ni waadhi ushairi* ». Cette séquence correspond par ailleurs au titre *(anwani*[168]*)* du poème et serait interprétée de la sorte en français : « C'est une exhortation la poésie ».

Strophe/*ubeti* 4 :

SHAIRI 3*(8,d='li'-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='ri'#)+

(8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='ri',$\underline{C_{(\forall strophe/ubeti)}}$='Ni waadhi ushairi'= hémistiche 1-

8,c=$D_{(\forall strophe/ubeti)}$='ngu'#)

vers 1 :	Kwa-wa-tu-wa-ki-la-ha-**li**	u-sha-i-ri-ni-ha-nja-**ri**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Hu-sa-pa-nyo-yo-ku-wi-**li**	kwa-wa-tu-ku-wa-ha-si-**ri**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Pe-ngi-ne-hu-tu-fa-dhi-**li**	kwa-we-ma-u-na-po-ji-**ri**#
vers 4 :	Ni-wa-a-dhi-u-sha-i-ri	wa-ku-ta-fu-ta-mi-zu-**ngu**#

Les **chaînes de rimes b et c**, qui correspondent réciproquement à des instanciations au sein de cette strophe/*ubeti* 4 des **relations B et D** qui portent sur toutes les strophes/*beti*, sont logiquement représentées dans leurs valeurs, positions et orientations suivant les descriptions faites pour la strophe/*ubeti* 1.

La **relation D** décrit aussi ici le refrain « *Ni waadhi ushairi* » en hémistiche 1 de vers 4.

Seule la chaîne « verticale à gauche » a une valeur particulière **d='li'** dans cette unique strophe/*ubeti* 4.

(Feuillet myh14)

Strophe/*ubeti* 8 :

SHAIRI 3*(8,e='nda'-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='ri'#)+

(8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='ri',$\underline{C_{(\forall strophe/ubeti)}}$='Ni waadhi ushairi'= hémistiche 1-

8,c=$D_{(\forall strophe/ubeti)}$='ngu'#)

vers 1 :	Ndu-gu-ye-nu-ha-ku-te-**nda**	chu-ku-a-nje-ma-bu-su-ri#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ha-na-ta-bi-a-ya-i-**nda**	ha-ta-na-nyi-mwa-m-ki-**ri**#

	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Mo-yo-wa-ke-ha-ku-pi-**nda**	wa-la-ha-na-cho-ki-bu-**ri**#
vers 4 :	Ni-wa-a-dhi-u-sha-i-**ri**	ni-ma-hu-bi-ri-ya-mu-**ngu**#

Comme pour la strophe/*ubeti* 4, les relations B, C et D – toutes omni-strophe/*ubeti* introduisent de la régularité en strophe/*ubeti* 8 (voir ci-dessus).

Ce sont les seules chaînes verticales à gauche qui décrivent un parcours en position de syllabe finale entre les hémistiches 1 (à gauche) des vers 1 à 3 qui ont *à la fois* une valeur propre à chaque strophe/*ubeti* et une orientation uniforme, identique dans toutes les strophes/*beti*. Si bien que le lecteur (ou l'auditeur) s'attendra au bout d'un certain nombre de strophes/*beti* à découvrir ce type de chaînes verticales dans les strophes/*beti* qu'il n'a pas encore lues ou écoutées tant la régularité sans faille dans la présence de ces chaînes peut être annonciatrice, empiriquement, d'une régularité *systématique*.

Il ne s'agit bien sûr ici que d'une sorte « d'horizon d'attente » sur le plan esthétique, voire d'un conditionnement de l'oeil ou de l'oreille, et le poète aurait pu choisir de jouer avec ce paramètre d'orientation en lui ôtant, complètement, pour certaine strophes/*beti* et pas d'autres, sa valeur homogène. La valeur de la chaîne verticale à gauche est ici **e='nda'**.

5. *Mtego umefyatuka* « le piège s'est déclenché » de Mohamedi Ali (*Mwanafunzi*)

MTEGO UMEFYATUKA « le piège s'est déclenché »

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe) myh14

Strophe/ubeti 1 :

Kwa ghafula mnang'aka, na mengi mno mafoko

Na masombo kujivika, majasho mtiririko,

Silioni lilozuka, la kuwatia sumbuko,

Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

[…]

Strophe/ubeti 3 :

Ni magunge mwajulika, si hapano si Moroko,

Mgunapo twaitika, na mengi machichimiko,

Mkoseapo tarika, wana mwatupa vicheko,

Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

[…]

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh15)

Strophe/ubeti 6 :

Kunasa hakunasika, na mliko yeye hako,

Nawaona mwatutika, kuni zisizo muwako,

Poleni akina kaka, ni ya mja makoseko,

Dunia ni mzunguko, mtego umefyatuka.

<u>Analyse métrique :</u>

Feuillet myh14

Strophe/ubeti 1 :

SHAIRI 3*(8,a=$A_{(\forall strophe/ubeti)}$=’ka’-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$=’ko’#)+
$C_{(\forall strophe/ubeti)}$=(8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$=’ko’-8,a=$A_{(\forall strophe/ubeti)}$=’ka’#)

vers 1 :	Kwa-gha-fu-la-m-na-ng’a-**ka**	na-me-ngi-m-no-ma-fo-**ko**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-ma-so-mbo-ku-ji-vi-**ka**	ma-ja-sho-m-ti-ri-ri-**ko**#
	n_1=8	n_2=8
vers 3 :	Si-li-o-ni-li-lo-zu-**ka**	la-ku-wa-ti-a-su-mbu-**ko**#
vers 4 :	<u>Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-**ko**</u>	<u>m-te-go-u-me-fya-tu-**ka**</u>#

La chaîne de rimes de valeur **a=’ka’** décrit un parcours en forme de L le long des quatre vers de la strophe/*ubeti* 1. Elle prend naissance à gauche en hémistiche 1 du vers 1 puis se poursuit à la verticale entre les hémistiche 1 des vers 2 et 3. Elle inverse sa position en passant à droite (c’est-à-dire en hémistiche 2 du vers 4). Cette chaîne a même valeur

phonologique, même localisations et donc même orientation dans toutes les strophes/*beti* du poème ce qui correspond à la **relation A** omni-strophe.

La chaîne de rimes de valeur **b='ko'** et la **relation omni-strophe B** de valeur b='ko' sont complémentaires et symétriques des chaîne de rimes a et de la relation A. Les chaînes b prennent naissance à droite (c'est-à-dire en hémistiche 2) et décrivent une ligne verticale du vers 1 au vers 3. En vers 4 elles inversent leur position en même temps que les chaînes a mais pour aller dans la direction opposée, c'est-à-dire à gauche. Ces chaînes b sont de même valeur sonore, même localisations et même orientations dans chaque strophe ce qui définit la relation d'identité omni-strophe B.

Les deux chaînes de rimes a et b (ou les deux relations A et B) décrivent ensemble un motif métrique en forme de X.

Enfin l'intégralité du vers 4 est répétée systématiquement à l'identique dans tout le poème ce qui définit **la relation omni-strophe C.**

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI 3*(8,a=A$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ka'-8,b=B$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ko'#)+

C$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=(8,b=B$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ko'-8,a=A$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ka'#)

vers 1 :	Ni-ma-gu-nge-mwa-ju-li-**ka**	si-ha-pa-no-si-mo-ro-**ko**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	M-gu-na-po-twa-i-ti-**ka**	na-me-ngi-ma-chi-chi-mi-**ko**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	M-ko-se-a-po-ta-ri-**ka**	wa-na-mwa-tu-pa-vi-che-**ko**#
vers 4 :	Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-**ko**	m-te-go-u-me-fya-tu-**ka**#

La strophe/*ubeti* 3 présente une isométricité stricte avec la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus.

Feuillet myh15

Strophe/*ubeti* 6 :

SHAIRI 3*(8,a=A$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ka'-8,b=B$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ko'#)+

C$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=(8,b=B$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ko'-8,a=A$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='ka'#)

vers 1 :	Ku-na-sa-ha-ku-na-si-**ka**	na-m-li-ko-ye-ye-ha-**ko**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Na-wa-o-na-mwa-tu-ti-**ka**	ku-ni-zi-si-zo-mu-wa-**ko**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Po-le-ni-a-ki-na-ka-**ka**	ni-ya-m-ja-ma-ko-se-**ko**#
vers 4 :	Du-ni-a-ni-m-zu-ngu-**ko**	m-te-go-u-me-fya-tu-**ka**#

La strophe/*ubeti* 6 présente une isométricité stricte avec la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus.

6. *Dhana* « suppositions » de Kaluta Amri Abedi

DHANA « Suppositions »

(ROY, M., 2014 : Vol.2, annexe myh15)

Strophe/*ubeti* 1 :

Dhana jambo la hatari, hasa kwa mtu ghaidhi,

Neno na liwe la heri, hulipinduka kukidhi,

Muradi wa kuaziri, na kujikuzia hadhi,

Kwa mwingi utaaradhi, wa usaliti na shari.

[…]

Strophe/*ubeti* 3 :

Basi tazama kivumbi, atakapo kuaridhi,

Hutiana kila fumbo, ukapotoa lafidhi,

Na mimacho tumbitumbi, ya kijicho na maudhi,

Uzushi yake faradhi, fitina wake ukumbi.

[…]

Strophe/*ubeti* 5 :

Twajikinga kwa Kahari, mbora wa kuhifadhi,

Na kila dua ya shari, ya wenye nyoyo ghalidhi,

Na shuku za kiayari, za wenye kilma fadhi,

Na fitina mfawadhi, za komba wa kila pori.

Analyse métrique :

Feuillet myh15

Strophe/*ubeti* 1 :

SHAIRI 3*(8,$a=A_{(\text{strophe/}\textit{ubeti}\ 1,4,5)}$='ri'-8,$b=B_{(\forall\text{strophe/ubeti})}$='dhi'#)+

(8,$b=B_{(\forall\text{strophe/ubeti})}$='dhi'-8,$a=A_{(\text{strophe/}\textit{ubeti}\ 1,4,5)}$='ri'#)

vers 1 :	Dha-na-ja-mbo-la-ha-ta-**ri**	ha-sa-kwa-m-tu-gha-i-**dhi**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Ne-no-na-li-we-la-he-**ri**	hu-li-pi-ndu-ka-ku-ki-**dhi**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Mu-ra-di-wa-ku-a-zi-**ri**	na-ku-ji-ku-zi-a-ha-**dhi**#
vers 4 :	Kwa-mwi-ngi-u-ta-a-ra-**dhi**	wa-u-sa-li-ti-na-sha-**ri**#

La composition est de genre SHAIRI (cinq strophes, quatre vers par strophe/*ubeti*, deux hémistiches octosyllabiques par vers). Toutes les strophes/*beti* comprennent deux chaînes de rimes – de valeurs sonores variables en fonction de la strophe/*beti* – qui décrivent systématiquement un motif d'orientation en X.

Pour la strophe/*ubeti* 1, la chaîne de rimes de valeur **a='ri'** va décrire la branche gauche de ce motif en X ou branche en forme de « L ». Elle prend naissance en hémistiche 1 du vers 1 et se poursuit à la verticale entre les hémistiches 1 des vers 2 et 3. La chaîne inverse sa position et passe à droite (c'est-à-dire en hémistiche 2) pour le vers 4. Nous retrouverons les mêmes valeurs, emplacements et orientations de chaînes dans les strophes/*beti* 4 et 5 ce qui constitue une **relation d'identité inter-strophe/*ubeti* A**.

Complémentaire et symétrique de la chaîne de rimes de valeur sonore a, la chaîne de rimes **b='dhi'** prend naissance en hémistiche 2 (à droite) du vers 1 et se prolonge à la verticale en hémistiches 2 des vers 2 et 3. Elle inverse sa position en vers 4 – tout comme la chaîne de valeur a – mais elle passe à gauche (hémistiche 1). La chaîne b décrit un motif en forme de « L inversé » et c'est sa réunion avec la chaîne a qui génère le motif

en forme de « X ». La chaîne b à cependant la même valeur sonore, les mêmes localisations et donc les mêmes orientations au sein de chaque strophe/*beti* ce qui définit la **relation d'identité omni-strophe/ubeti B**.

Strophe/*ubeti* 3 :

SHAIRI (8,**c='mbi'**,$C_{(\text{vers } 1-4)}$='mb'-8,b=**B**$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$**='dhi'**#)+

(8,$C_{(\text{vers } 1-4)}$='mb'-8,b=**B**$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$**='dhi'**#)+

(8,**c='mbi'**,$C_{(\text{vers } 1-4)}$='mb'-8,b=**B**$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$**='dhi'**#)+

(8,b=**B**$_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$='dhi'-8,**c='mbi'**,$C_{(\text{vers } 1-4)}$='mb'#)

vers 1 :	Ba-si-ta-za-ma-ki-vu-**mbi**	a-ta-ka-po-ku-a-ri-**dhi**#
	hémistiche 1	hémistiche 2
vers 2 :	Hu-ti-a-na-ki-la-fu-mbo	u-ka-po-to-a-la-fi-**dhi**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Na-mi-ma-cho-tu-mbi-tu-**mbi**	ya-ki-ji-cho-na-ma-u-**dhi**#
vers 4 :	U-zu-shi-ya-ke-fa-ra-**dhi**	fi-ti-na-wa-ke-u-ku-**mbi**#

Cette strophe/*ubeti* 3 va décrire sur le plan de la métrique les mêmes valeurs de paramètres généraux de la composition : à savoir qu'elle est de genre SHAIRI et qu'elle présente deux chaînes de rimes en forme de « X », soit une chaîne d'orientation gauche/droite en forme de « L » et une chaîne d'orientation droite/ gauche en forme de « L inversé ». Dernière caractéristique commune à toutes les strophes/*beti*, cette chaîne d'orientation droite/gauche est de valeur identique **b='dhi'** dans chaque strophe/*ubeti* et elle définit une **relation d'identité omni-strophe B** (voir ci-dessus).

La strophe/*ubeti* 3 présente une valeur spécifique quant à la réalisation de la branche gauche du « X ». *Stricto sensu*, cette branche gauche du « X » ou branche en forme de « L » n'est réalisée intégralement, c'est-à-dire sur les quatre vers que comprend la strophe/*ubeti*, que par une relation originale de valeur consonnantique **C='mb'**. Cette relation reprend la partie consonnantique commune aux dernières syllabes des hémistiches 1 des vers 1 à 3 et de la dernière syllabe de l' hémistiche 2 du vers 4. Ceci correspond au parcours complet en forme de « L ». Ensuite, si les vers 1, 3 et 4 présentent des rimes entières de valeur phonologique **c='mbi '**, le vers 2 présente en

syllabe finale de l’ hémistiche 1 la valeur phonologique /mbo/. Ceci rompt la chaîne de rimes entière et l’orientation générale en forme de « L » ne repose plus que sur la consonne prénasalisée /mb/ (notation API) et la relation C comme nous l’avons vu.

Le mot qui ne rime pas, « *fumbo* » ou « énigme », est le même dans le tapuscrit ou le livret imprimé. Pourrions-nous aussi qualifier ce mot d’une manière plus positive ? Comme issu d’une volonté de le mettre en relief de par la différence de valeur vocalique de sa syllabe finale /mbo/ tout en respectant la logique métrique et graphique qui suit la forme du « L » en laissant au sein de « *fumbo* » le son commun /mb/ qui le relie aux autres hémistiches concernés par la branche gauche du « X » ou forme en « L » ?

Strophe/*ubeti* 5 :

SHAIRI 3*(8,a=$A_{(\text{strophe}/\textit{ubeti}\ 1,4,5)}$=’ri’-8,b=$B_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=’dhi’#)+
(8,b=$B_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=’dhi’-8,a=$A_{(\text{strophe}/\textit{ubeti}\ 1,4,5)}$=’ri’#)

vers 1 :	Twa-ji-ki-nga-kwa-ka-ha-**ri**	m-bo-ra-wa-ku-hi-fa-**dhi**#
	partie 1	partie 2
vers 2 :	Na-ki-la-du-a-ya-sha-**ri**	ya-we-nye-nyo-yo-gha-li-**dhi**#
	n_1=8 syllabes	n_2=8 syllabes
vers 3 :	Na-shu-ku-za-ki-a-ya-**ri**	za-we-nye-ki-lə-ma-fa-**dhi**#
vers 4 :	Na-fi-ti-na-m-fa-wa-**dhi**	za-ko-mba-wa-ki-la-po-**ri**#

La structure métrique de la strophe/*ubeti* 5 entre en relation d’isométricité avec la strophe/*ubeti* 1 décrite ci-dessus.

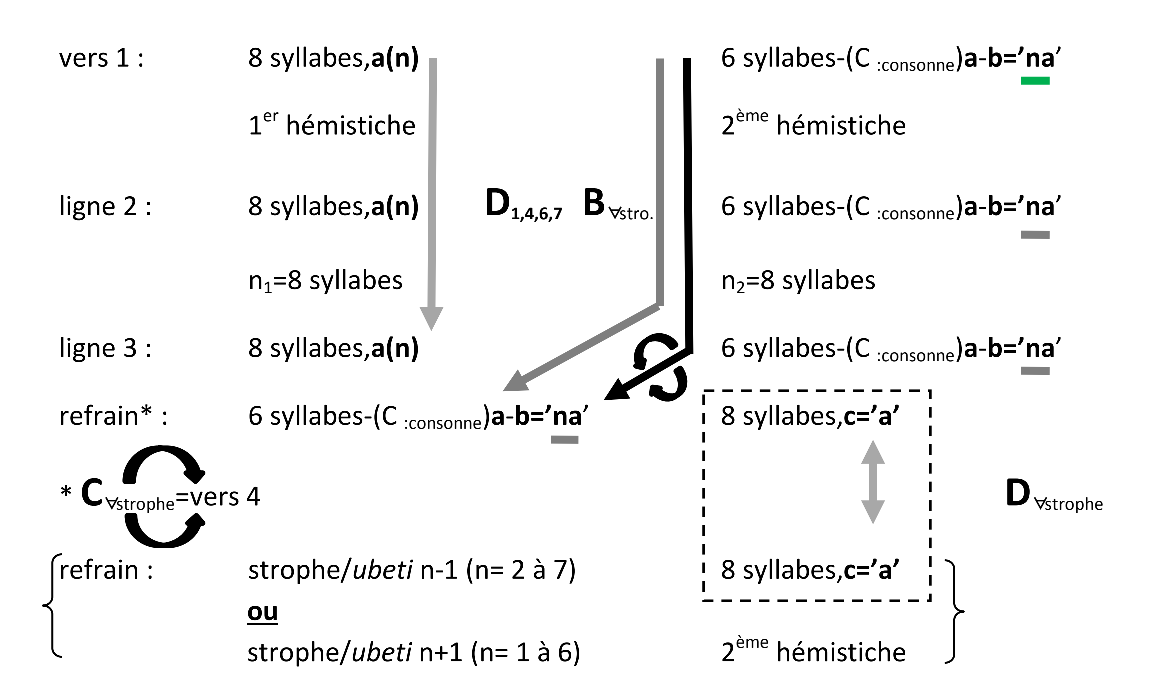
7. *Ndovu wanapopigana* « lorsque s'affrontent les éléphants » de Mohamed Selemani (*Mtu-Chake)*

Modèle métrique restreint aux strophes/*beti* 1, 4, 6 et 7 :

strophe/*ubeti* n=(1,4,6,7)

SHAIRI 3*(8,a(n)-8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='na',$D_{(strophe/ubeti\ 1,4,6,7)}$='a-na'#)+

$C_{(\forall strophe/ubeti)}$=(8,b=$B_{(\forall strophe/ubeti)}$='na',$D_{(strophe/ubeti\ 1,4,6,7)}$='a-na'-8,c=$D_{(\forall strophe)}$='a'#)

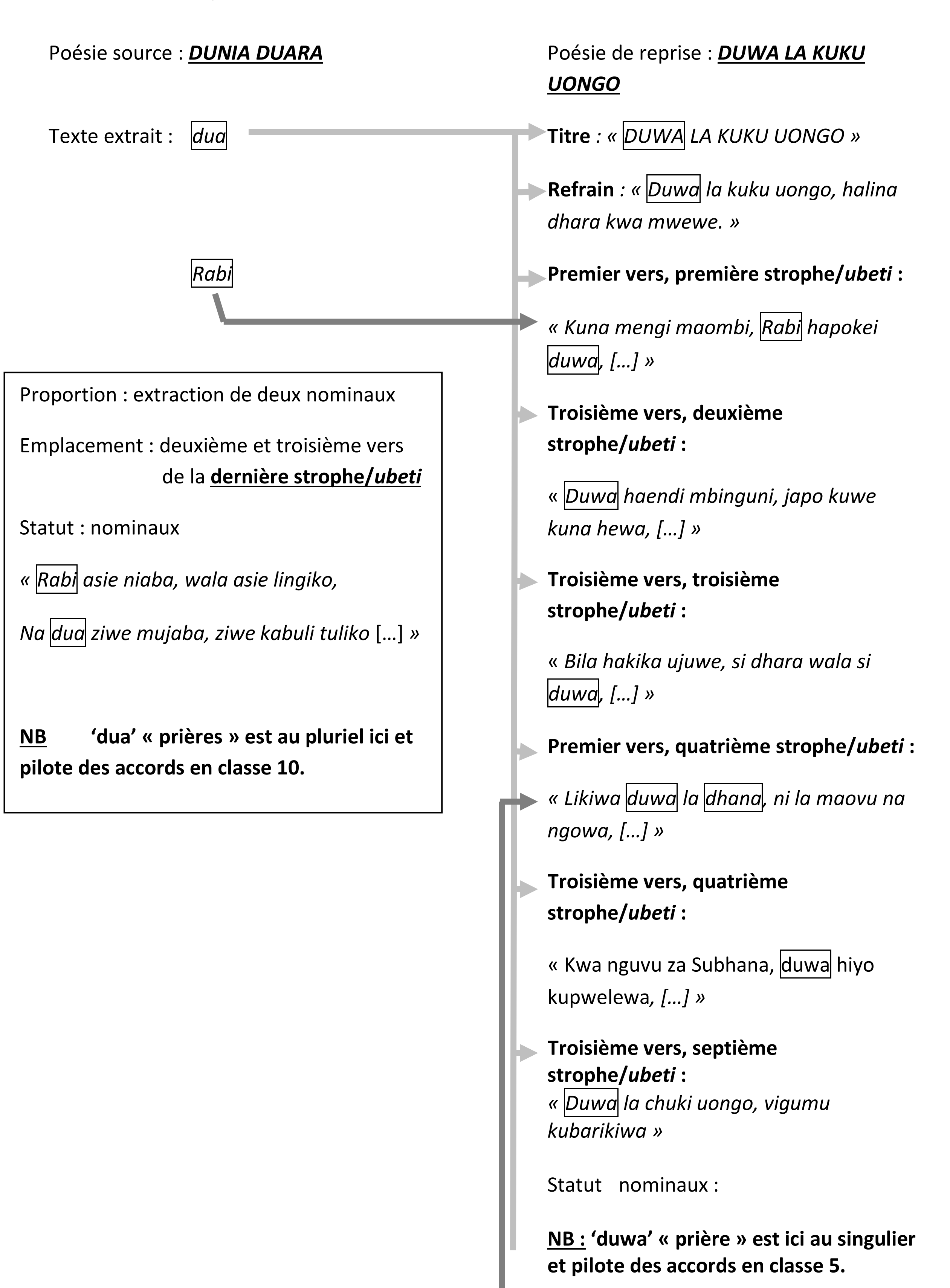


Commentaire :

Le modèle restreint est contenu dans le modèle général dont il reprend chacune des caractéristiques. Mais il y ajoute **la relation D**. La relation D inclut la relation B et la chaînes de rimes b='na'. D les accompagne partout où elles apparaissent dans les lignes des strophes/*beti* 1, 4, 6 et 7 et partage donc leur orientation en forme de « L inversé ». D les prolonge également dans l'avant-dernière et septième syllabe d'un hémistiche où D sélectionne la valeur vocalique /a/ et fait abstraction des consonnes lorsqu'elles existent.

La relation D est donc de valeur sonore /a-na/. Il ne s’agit pas d’une rime double du fait de la troncation des consonnes qui forment avec le segment vocalique /a/ la syllabe entière qui seule pourrait supporter une rime. D est faite de deux segments, le premier /a/ se situe généralement à un niveau infra-syllabique et le second /na/ représente une syllabe qui donne leurs valeurs aux rimes de type b.

8. Modèle relationnel de DUNIA DUARA, NI WAADHI USHAIRI, DHANA (K. A. Abedi) et DUWA LA KUKU UONGO



Poésie source : ***DHANA***

Poésie de reprise : ***DUA LA KUKU UONGO***

Texte extrait : *dua*

Proportion : extraction d'un nominal

Emplacement : deuxième vers,
dernière strophe/*ubeti*

Statut : nominal :

nominal :

« Na kila dua ya shari, ya wenye nyoyo ghalidhi […] *»*

NB **'dua' « prière » est au singulier ici et pilote des accords en classe 9**

'duwa' « prière » est ici au singulier et pilote des accords en classe 5

Poésie source : ***DHANA***

Poésie de reprise : ***DUWA LA KUKU UONGO***

Texte extrait : *dhana*

Proportion : - intégralité du titre : « DHANA »

- partie de
« *Dhana jambo la hatari* »
« Les suppositions sont chose dangereuse »

Emplacement : **- titre**

**- premier vers,
première strophe/*ubeti***

Statut : - nominal en isolation
- nominal sujet d'un prédicat

Poésie source : ***NI WAADHI USHAIRI***

Poésie de reprise : ***DHANA***

Texte extrait : *dhana*

Proportion : partie de « *dhana zetu zimeghibu* »

« Vos suppositions sont absentes »

Emplacement : **troisième vers,
première strophe/*ubeti* /**Statut : nominal, sujet d'un verbe

9. Relations formelles entre les textes de NI WAADHI USHAIRI (M. E. Mnyampala) et DHANA (K. A. Abedi)

a. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI	**Poésie de reprise : DHANA**
Texte extrait : *dhana*	
Proportion : partie de « *dhana zetu zimeghibu* » ;	- intégralité du titre : « DHANA »
« Vos suppositions sont absentes »	- partie de « *Dhana jambo la hatari* »
	« Les suppositions sont chose dangereuse »
Emplacement : 1er hémistiche, 3ème vers,	**- titre de la composition**
1ère strophe/*ubeti*	- 1er hémistiche, 1er vers,
	1ère strophe/*ubeti*
Statut : nominal, sujet d'un verbe	- nominal en isolation - nominal sujet d'un prédicat

b. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI	**Poésie de reprise : DHANA**
Texte extrait : *ghaidhi*	
Proportion : partie de « *Ushairi si ghaidhi »*	partie de « *hasa kwa mtu ghaidhi* »
« La poésie n'est pas un accès de colère »	« en particulier pour une personne coléreuse »
Emplacement : 1er hémistiche, 1er vers,	2ème hémistiche, 1er vers,
6ème strophe/*ubeti*	**1ère strophe/*ubeti***
Statut : nominal, prédicat	nominal, prédicat

Nous constatons aussi la reprise d'une rime de valeur 'dhi' : définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise

c. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI | **Poésie de reprise : DHANA**

Texte extrait : ku_*aziri*

Proportion : partie de « *mwenye waba kumwaziri* » | partie de *« Muradi wa kuaziri* »

« le pestiféré de l'humilier » | « Le projet d'humilier »

extraction du verbe sans l'affixe objet

Emplacement : 2ème hémistiche, 2ème vers, **6ème strophe/*ubeti*** | 1er hémistiche, 3ème vers, **1ère strophe/*ubeti***

Statut : verbe à l'infinitif | verbe à l'infinitif

Nous constatons à la reprise d'une rime de valeur 'ri' : définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'ri' entre poésie source et poésie de reprise

d. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI | **Poésie de reprise : DHANA**

Texte extrait : *r_dh_*

Proportion : partie de « *huwaridhisha baadhi »* | *« hizi wako nazo radhi »*

« Elle fait plaisir à certains » | « Celles-ci aux tiens qu'elles plaisent »

conservation de la racine sémantique | vocalisations différentes sur la même racine consonnantique d'origine arabe

Emplacement : 1er hémistiche, 3ème vers, **3ème strophe/*ubeti*** | 2ème hémistiche, 1er vers, **4ème strophe/*ubeti***

Statut : racine verbale conjuguée | nominal

e. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI **Poésie de reprise : DHANA**

	Poésie source	Poésie de reprise
Texte extrait :	*maradhi*	
Proportion :	partie de *« Kutangazana maradhi »*	*partie de « huzidi haya maradhi »*
	« D'annoncer une maladie »	« elle amplifie cette maladie »
Emplacement :	1er hémistiche, 2ème vers,	2ème hémistiche, 1er vers,
	6ème strophe/*ubeti*	**2ème strophe/*ubeti***
Statut :	nominal, objet	nominal, sujet

Nous observons à nouveau la reprise d'une rime de valeur 'dhi', c'est à dire la définition d'une relation inter-poésies/*mashairi *sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise

f. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI **Poésie de reprise : DHANA**

	Poésie source	Poésie de reprise
Texte extrait :	*udhi*	
Proportion :	partie de *« Ya furaha na kuudhi »*	partie de *« ya kijicho na maudhi »*
	« De joie et de contrariété »	« de jalousie et de blessures »
	le thème verbal est extrait	passage en classe nominale 6 (ma-) le nominal désigne le résultat de l'action du verbe
Emplacement :	1er hémistiche, 2ème vers,	2ème hémistiche, 3ème vers,
	3ème strophe/*ubeti*	**3ère strophe/*ubeti***
Statut :	verbe à l'infinitif	nominal en classe 6 (ma-)

***Nous observons à nouveau la reprise d'une rime de valeur 'dhi', c'est à dire la définition d'une relation inter-poésies/*mashairi.**

g. **Poésie source : NI WAADHI USHAIRI** **Poésie de reprise : DHANA**

Texte extrait : *waadhi*

Proportion :

partie de *« ni waadhi ushairi »*,

« c'est une exhortation la poésie »

ou de *« ushairi ni waadhi »*,

« la poésie est une exhortation »

partie de *« tutoleazo waadhi »*

« qui nous adressent une exhortation »

Emplacements :

- **titre**
- **refrain** (1er hémistiches, 4ème vers)
- 1er hémistiche, 1er vers, **3ème strophe/*ubeti***

- 2ème hémistiche, 2ème vers, **5ème strophe/*ubeti***

Statut : nominal sujet ou prédicat

nominal, objet

A nouveau, une rime de valeur 'dhi' constitue une relation inter-poésies/*mashairi *sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise.

h. **Poésie source : NI WAADHI USHAIRI** **Poésie de reprise : DHANA**

Texte extrait : *nyoyo*

Proportion : partie de « *husapa nyoyo kuwili »*

« Elle prend les cœurs de deux façons »

partie de *« ya wenye nyoyo ghalidhi »*

« de ceux qui ont les cœurs ombrageux »

Emplacement : 1er hémistiche, 2ème vers, **4 ^ème^ strophe/*ubeti***

2ème hémistiche, 2ème vers, **5ème strophe/*ubeti***

Statut : nominal, objet

***C'est une forme des dialectes du Nord du* kiswahili, nyoyo *« les cœurs » qui est reprise. La forme standard de même sens est* mioyo.**

i. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI | **Poésie de reprise : DHANA**

Texte extrait : *shairi + leng_*

Proportion : partie de « *shairi kulengwa watu* » | partie de « *Wanazuoni*[169] *shairi* […] *kuwa lengo na gharadhi* »

« Les poésies pointées sur des gens » | « Professeurs les poésies […] d'être un but et une intention. »

Shairi « poésies » est repris intégralement, la racine verbale LENG « viser » est extraite. | Le nominal en classe 5 *lengo* signifie « but, dessein, objectif »

Emplacements : **1er hémistiche, 1er vers, 5ème strophe/*ubeti*** | ***shairi*** : **1er hémistiche, 1er vers,** ***lengo*** **: 2ème hémistiche, 3ème vers, 4ème strophe/*ubeti***

Statut : un nominal et un verbe à l'infinitif dans le même hémistiche | deux nominaux dans des hémistiches différents de la même strophe/*ubeti ;*

dialecte du Nord du kiswahili :

'wanazuoni'

j. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI | **Poésie de reprise : DHANA**

Texte extrait : *gharadhi*

Proportion : partie de « *Na hino*[170] *siyo gharadhi* » | partie de « *kuwa lengo na gharadhi* »

« Et cela n'est pas l'intention » | « d'être un but et une intention. »

Emplacement : 1er hémistiche, 3ème vers, **6ème strophe/*ubeti*** | 2ème hémistiche, 3ème vers, **4ème strophe/*ubeti***

Statut : nominal, sujet | nominal en conjonction

Reprise d'une rime de valeur 'dhi' : définition d'une relation inter-poésies/*mashairi *sous la forme de chaînes de rimes 'dhi' entre poésie source et poésie de reprise

k. Poésie source : NI WAADHI USHAIRI | **Poésie de reprise : DHANA**

Texte extrait : *Kahari*

Proportion : partie de « *twamchukiza Kahari* » | partie de« *Twajikinga kwa Kahari* »

« nous offensons le Puissant » « Nous nous protégeons dans le Puissant »

Emplacement : 2ème hémistiche, 3ème vers, 1er hémistiche, 1er vers,

6ème strophe/*ubeti* **5ème strophe/*ubeti***

Statut : nominal, objet nominal, complément

Reprise d'une rime de valeur 'ri' : définition d'une relation inter-poésies/mashairi sous la forme de chaînes de rimes 'ri' entre poésie source et poésie de reprise

11. *Ngonjera za UKUTA* « *ngonjera* de l'UKUTA »

1. Sielewi Azimio « je ne comprends pas la déclaration »

Analyse métrique détailée

NGONJERA :

<u>Personnage 1</u> : MWANA « l'enfant »

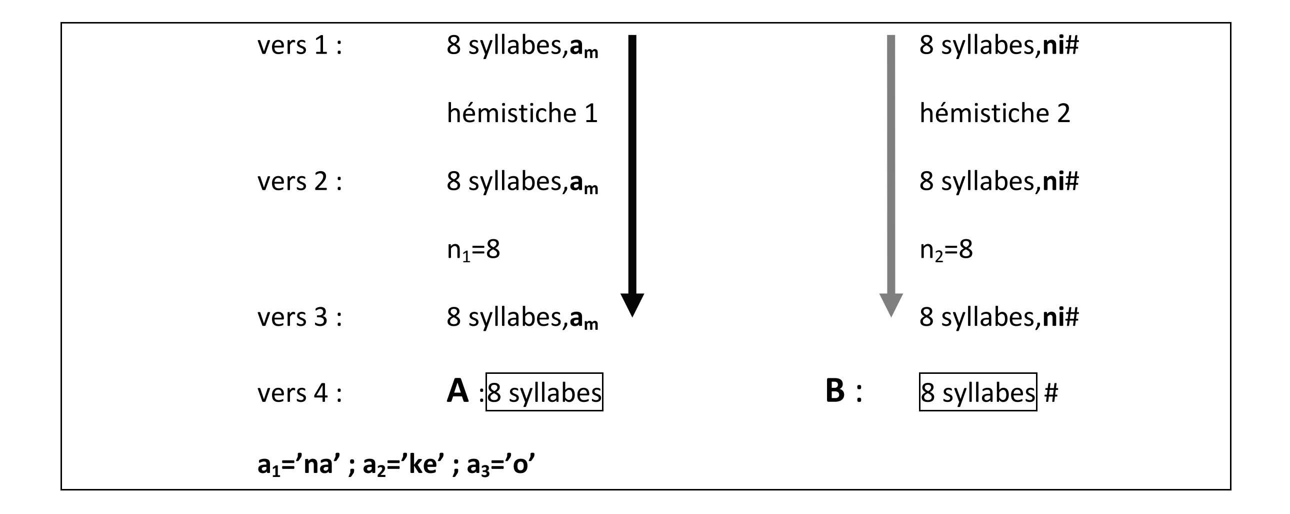
Question[171]

Strophe/*ubeti* m (m=1 à 3) :

SHAIRI 3*(8,$\mathbf{a_m}$-8,**b='ni'**#)+

(8,$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=**'Azimio la Arusha'**-

8,$\mathbf{B}_{(\text{strophe}/ubeti\ m)}$=**'nambie nilielewe'**#)



A : ‘Azimio la Arusha’ « la déclaration d’Arusha »,
B : ‘nambie nilielewe’ « dis-moi afin que je la comprenne. »



<u>Personnage 2</u> BABA « le père »

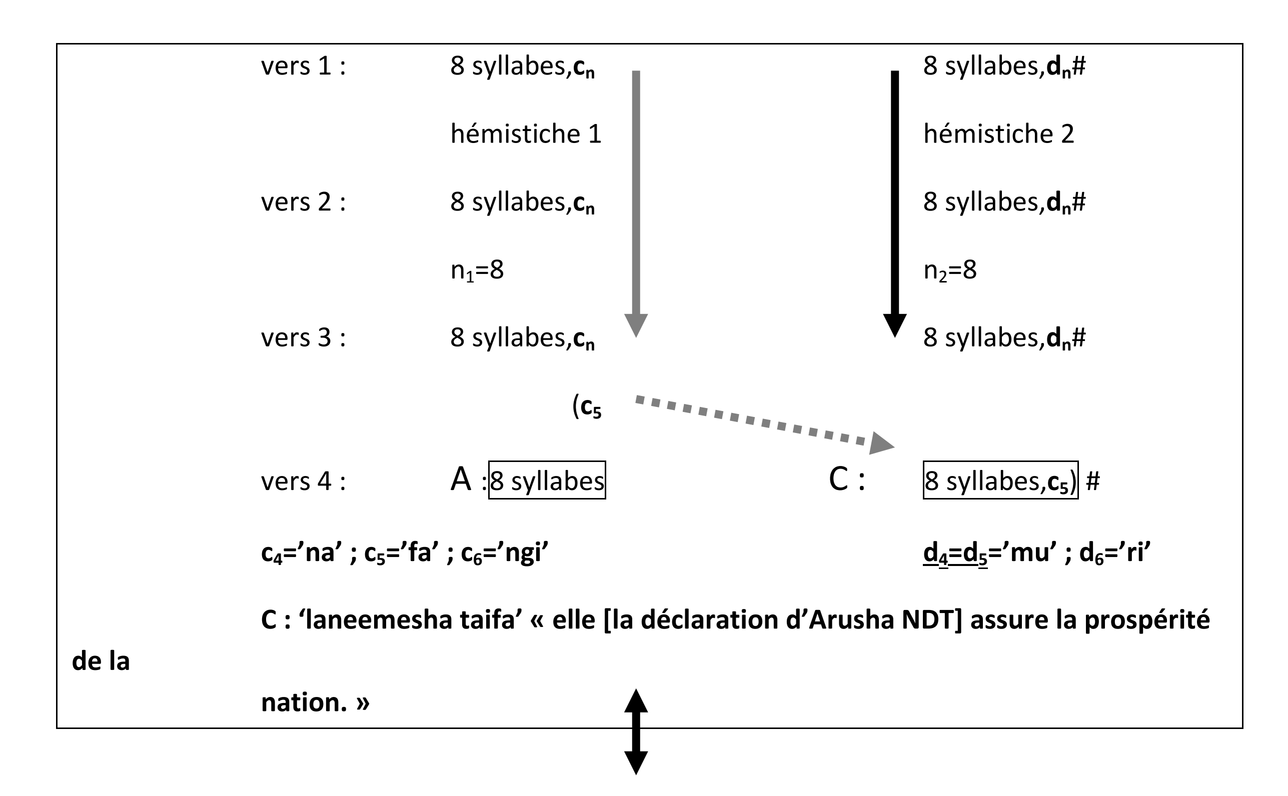
Réponse

Strophe/*ubeti* n (n= 4 à 6) :

SHAIRI 3*(8,$\mathbf{c_n}$-8,$\mathbf{d_n}$#)+

(8,$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$=**’Azimio la Arusha’**-

8,$\mathbf{C}_{(\text{strophe}/\textit{ubeti}\ n,o,p)}$=**’laneemesha taifa’**#)



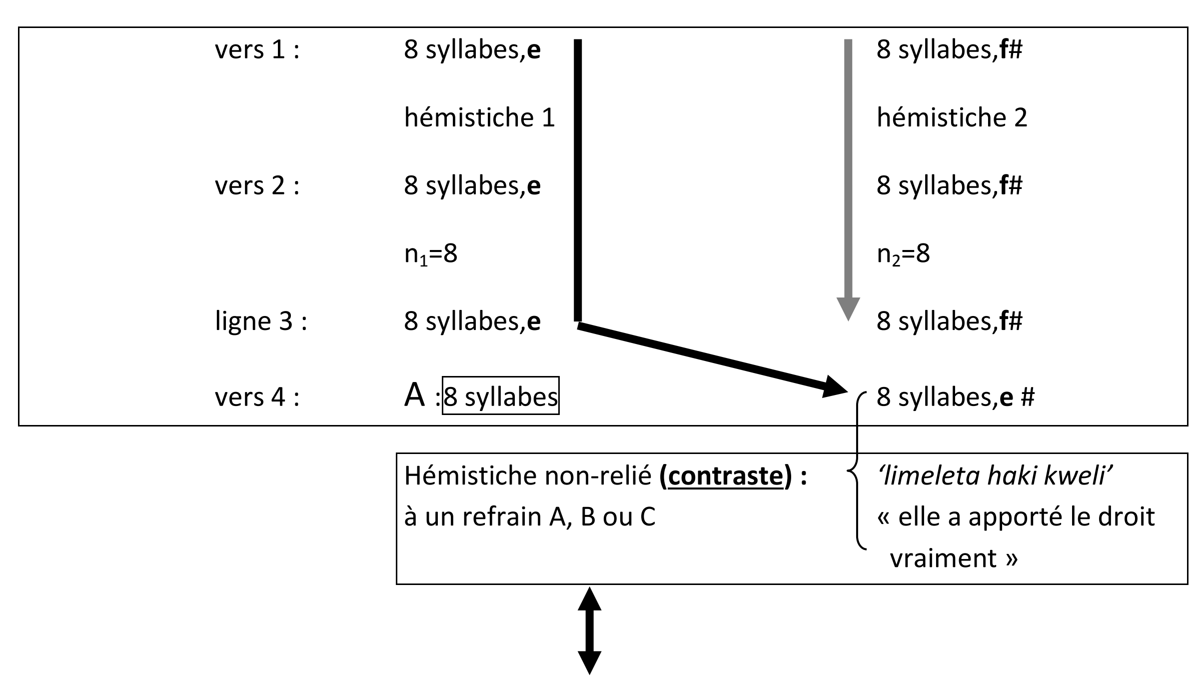
<u>Personnage 1</u> : MWANA « l’enfant »

Question[172]

Strophe/*ubeti* 7 :

SHAIRI 3*(8,**e=’li’**-8,**f=’ja’**#)+

(8,$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe/ubeti})}$=**’Azimio la Arusha’**-8,**e=’li’** #)



Personnage 2 : BABA « le père »

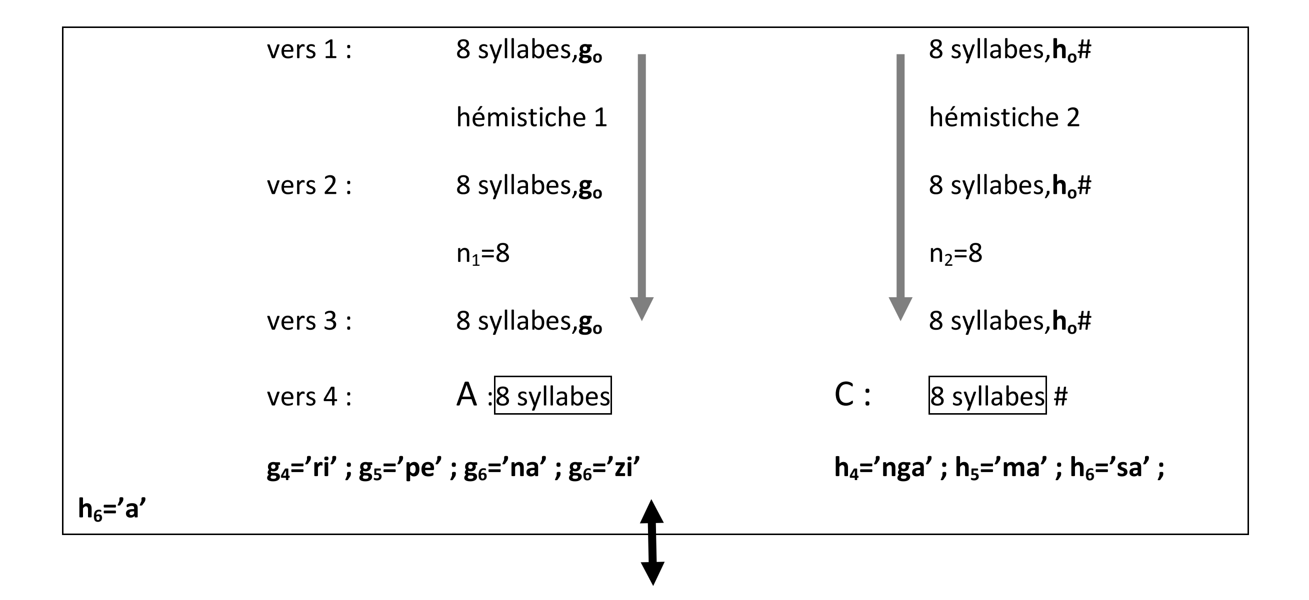
Réponse

Strophe/*ubeti* o (o= 8 à 11) :

SHAIRI 3*(8,$\mathbf{g_o}$-8,$\mathbf{h_o}$#)+

(8,**A**(∀strophe/*ubeti*)=**'Azimio la Arusha'**-

8,**C**(strophe/*ubeti* n,o,p)=**'laneemesha taifa'**#)



<u>Personnage 1</u> : MWANA « l'enfant »

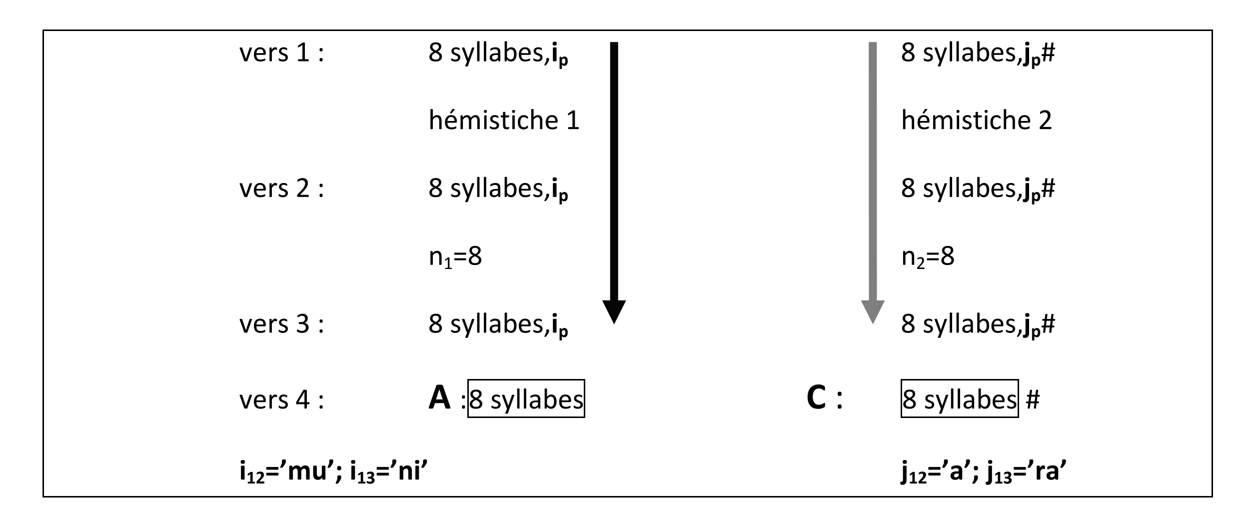
Compréhension et adhésion (aux idées du personnage 2)[173]

Strophe/*ubeti* p (p=12, 13) :

SHAIRI 3*(8,$\mathbf{i_p}$-8,$\mathbf{j_p}$#)+

(8,**A**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$=**'Azimio la Arusha'**-

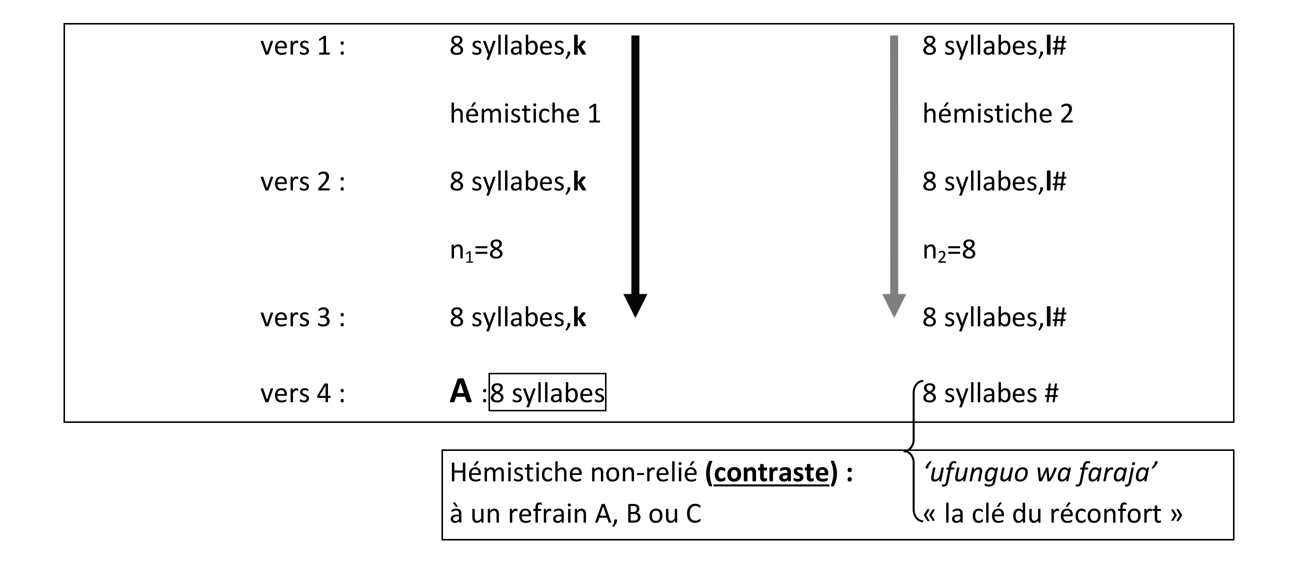
8,**C**$_{(\text{strophe}/\textit{ubeti}\ \text{n,o,p})}$=**'laneemesha taifa'**#)



Strophe/*ubeti* 14

SHAIRI 3*(8,**k='hi'**-8,**l='fa'**#)+

(8,**A**$_{(\forall \text{strophe}/\textit{ubeti})}$=**'Azimio la Arusha'**-8#)



2. *Ngonjera* didactiques : noms des personnages impliquant une relation de subordination et liste de ces *ngonjera* (premier livre des NGONJERA de l'UKUTA)

Nous donnons ici la liste des noms de ces deux pôles du palabre que sont les personnages 1 et 2. Nous indiquons ici uniquement les *ngonjera* qui correspondent au modèle général question/réponse/adhésion avec comme dénouement une acceptation pleine et entière des idées et opinions du personnage 2 par le personnage 1 :

Personnage 1	**Personnage 2**	Titre du NGONJERA
MDADISI « le fouineur[174] »	JAWABU « la réponse »	NGONJERA NI KITU GANI/ Qu'est-ce que le *ngonjera* ?
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	CHAMA CHETU CHA TANU/ Notre association la TANU.
RAIA « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	SIASA YA NCHI YETU/ La politique de notre pays.
RAIA « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	MUUNDO WA SERIKALI/ Structure du gouvernement.
RAIA « le citoyen »	(M)WANASIASA « le(s) politicien(s) »	UTUKUFU WA TAIFA/ Grandeur de la nation.
BOZI « l'idiot »	MWANASIASA « le politicien »	MAENDELEO YA NCHI Le développement du pays.
MGENI « l'étranger »	MWENYEJI[175] « la personne du pays »	UTUKUFU WA MWALIMU NYERERE Grandeur du *mwalimu* Nyerere.
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	ZAWADI GANI TUMPE ?/ Quel cadeau devons-nous lui faire ?
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	SHEIKH ABEDI KARUME/ Cheikh Abedi Karume.
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	NI NANI SIMBA WA VITA ? Qui est le lion de guerre ?
MKE « l'épouse »	MUME « le mari »	SIASA YA UJAMAA NI NINI ?/ Qu'est-ce que la politique de l'*ujamaa* ?

RAIA « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	UJAMAA VIJIJINI/ L'*ujamaa* dans les villages.
MKE « l'épouse »	MUME « le mari »	MKE KUOMBA RUHUSA KWA MUME[176]/ La demande de permission de l'épouse au mari.
MWANA « l'enfant »	BABA « le père »	SIELEWI AZIMIO/ Je ne comprends pas la déclaration [d'Arusha NDT].
HOJAJI « celui qui pose une question »	MWANASIASA « le politicien »	KUKATA MIRIJA/ Couper les pailles à vin[177].
MWANAFUNZI « l'élève »	MWALIMU « le maître »	ELIMU YA KUJITEGEMEA/ L'éducation à l'auto-suffisance.
BOZI « l'idiot »	JAWABU « la réponse »	UTAMADUNI NI KITU GANI Qu'est-ce que la culture.
MDADISI « le fouineur »	MWALIMU « le maître »	WIZARA YA ELIMU/ Le ministère de l'éducation.
MWENYE HOFU « le peureux »	JASIRI « le brave »	KUHOFIA MTIHANI/ Craindre un examen.
HOJAJI « celui qui pose une question »	MWANASIASA « le politicien »	SIKUKUU ZA JAMHURI/ Les jours fériés de la République.
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	SIKUKUU YA MWUNGANO/ La journée de l'Union.
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	SIKUKUU YA VIJANA/ La journée de la jeunesse.
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	NI SABA SABA YA NGAPI ?/ C'est le sept sept de combien[178] ?
RAIA « le citoyen »	JAWABU « la réponse »	MALI YETU YA ASILI/ Notre patrimoine originel.
MWANAFUNZI « l'élève »	MWALIMU « le maître »	MAMBO MAWILI KWA BINADAMU/ Deux choses pour l'être humain.
MDADISI « le questionneur »	JAWABU « la réponse »	MAANA YAKE NINI NYAMA YA ULIMI ?/ Quel est le sens de « la chaire de la langue » ?

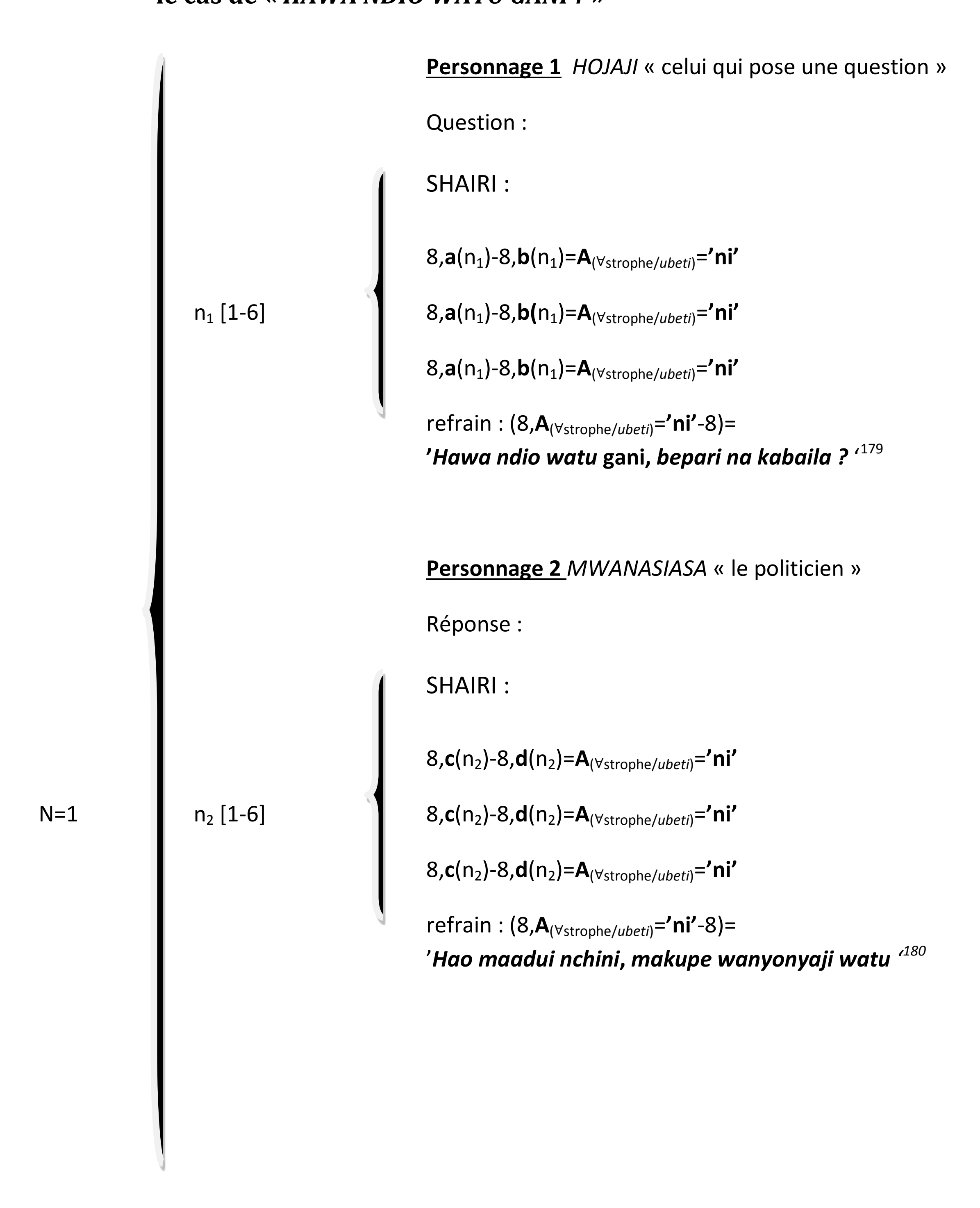
KIJANA « le jeune »	BABU « le grand-père »	NI YUPI ASIYESHIBA ?/ Quel est celui qui n’est pas rassasié.
HOJAJI « celui qui pose une question »	JAWABU « la réponse »	ULIMWENGU UNA NGUO ?/ Le monde a-t-il des vêtements ?

3. Liste des *ngonjera* du type didactique implicite

Les ngonjera suivant sont du type didactique implicite :

MJINGA « l’ignorant »	MSHAURI « le conseiller »	ADUI YETU UJINGA/ Notre ennemie l’ignorance.
MASKINI « le pauvre »	MSHAURI « le conseiller »	ADUI YETU UMASKINI/ Notre ennemie la pauvreté.
MKONGO « le malade »	MSHAURI « le conseiller »	ADUI YETU MARADHI/ Notre ennemie la maladie.
MKONGO « le malade »	MSHAURI « le conseiller »	NI YAPI MAPISHI BORA ? Quelles sont les meilleures façons de préparer les aliments ?
MWANANCHI « le citoyen »	MWANASIASA « le politicien »	UTEKELEZAJI WA AZIMIO/ L’application de la déclaration.

4. *Ngonjera didactique implicite :* actualisation du modèle général dans le cas de « *HAWA NDIO WATU GANI ?* »



Mise en scène :
« Pazia linafungwa. […] Halafu pazia linafunguliwa »
« Le rideau se ferme. […] Ensuite le rideau s'ouvre »

Personnage 2 *MWANASIASA* « le politicien »
Réponse (suite) :

SHAIRI :

n_2 [7-9]

8,**c**(n_2)-8,**d**(n_2)=$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=**'ni'**
8,**c**(n_2)-8,**d**(n_2)=$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=**'ni'**
8,**c**(n_2)-8,**d**(n_2)=$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=**'ni'**
8,$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=**'ni'**-8

Le modèle général laisse la possibilité aux chaînes de rimes **a**(n_1) et **b**(n_1) de la question du personnage 1 d'avoir une valeur sonore différente pour chacune de ses strophes/*beti* qui se trouve numérotée par une valeur n_1 prise dans l'intervalle allant de un à six. Il en va de même pour les chaînes de rimes **c**(n_2) et **d**(n_2) qui peuvent être différentes dans les neuf strophes/*beti* de la réponse du personnage 2 en fonction de la valeur n_2 prise dans l'intervalle [1-9]. Dans ce ngonjera, c'est effectivement le cas pour les chaînes de rimes à gauche entre les premiers hémistiches de trois premiers vers de cahque strophe/*ubeti* **a**(n_1) et **c**(n_2) qui toutes ont une valeur sonore différente en fonction de la strophe/ubeti n_1 ou n_2 où elles apparaissent. En revanche, Mathias E. Myampala a choisi d'introduire une grande régularité métrique dans les chaînes de rimes à droite **b**(n_1) et **d**(n_2) : non seulement ces dernières ont la même valeur dans toutes les strophes/*beti* – ce qui définit la **relation d'identité A omni-strophe** de valeur phonologique **b**(n_1)**=d**(n_2)=$\mathbf{A}_{(\forall \text{strophe}/ubeti)}$=**'ni'** – mais aussi cette relation A porte aussi jusqu'au dernier vers de chaque strophe/*ubeti* où elle passe de la droite à la gauche, c'est-à-dire en syllabe finale du premier hémistiche du quatrième et dernier vers. Cette inversion droite/gauche des chaînes de rimes de valeur sonore /ni/ se réalise systématiquement et indépendamment du contenu phonologique et sémantique variable des quatrième vers. En effet, ces vers sont dans ce cas particulier des refrains. Les six strophes/*beti* du personnage 1 se terminent par le refrain – qui est de manière significative une question – « *Hawa ndio watu ga**ni*** [nous soulignons la rime de valeur /ni/ NDT], *bepari na kabaila ?* » (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 49) « Ceux-ci ce sont quels gens, le capitaliste et le grand propriétaire terrien ? ». De même pour les six premières strophes/*beti* du

personnage 2 qui se terminent par un refrain – ici une réponse à la question, de manière tout aussi significative – différent mais qui comporte encore la rime /ni/ : « *Hao maadui nchi* ***ni*** [nous soulignons la rime de valeur /ni/ NDT], *makupe wanyonyaji watu »* (MNYAMPALA, M., E., 1970 : 50) ; « Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiteurs des gens ». Il y a ensuite une interruption dans la réplique du personnage 2 du fait de la mise en scène qui par un effet de rideau *(pazia)* veut mettre face à face les spectateurs et les trois stéréotypes en costume. Nous symbolisons cette interruption car à la reprise de sa réplique, le personnage 2 ne termine plus ses trois dernières strophes/*beti* par un refrain. Pourtant la relation A est encore respectée et présente : chaque hémistiche à gauche des quatrième vers de ces trois strophes/*beti* se termine par la syllabe /ni/.

---

[159] Je m'écarte d'une traduction trop littérale de « sitii changu kilima » qui signifie en kiswahili « Je ne mets pas ma colline ». L'idée est celle d'un obstacle ou d'un problème que l'auteur du poème aurait créé d'elle-même ou chercherait à faire valoir.

[160] Le mot '*mkoma'* a trois sens « un cocotier nain, un lépreux, une personne inconstante » et l'auteur de cette *wimbo*, tout en orientant le lecteur en utilisant le mot '*mnazi'* « cocotier » dans la première partie de la troisième ligne joue bien sûr sur l'ambiguïté du mot dont les autres traductions seraient aussi valables en français. N'ayant pas d'équivalent en français, et le mot « cocotier nain » indiquant déjà une connotation négative dans ce contexte, nous choisissons cette traduction.

[161] Phonologiquement le mot mbwa « chien » s'écrit de la sorte /m'-mbwa/ le phonème /mb/ est une consonne prénasalisée. A deux graphèmes ne correspond qu'un seul phonème. Le mot est en classe 9 a un pluriel de forme identique en classe 10 mbwa. Le phonème /m/ aurait été séparé du /b/ si mbwa avait fait son pluriel en classe 2 *wabwa. Ce n'est pas le cas et nous le soulignons en faisant précéder les formes qui n'existent pas par l'astérisque. Mais alors */m'-bwa/ aurait été articulé en deux syllabes. Ici /mbwa/ est monosyllabique, la consonne /m/, partiellement de même point d'articulation que la consonne /mb/ vient précéder le monosyllabe /mbwa/ et porter l'accentuation du nom. /m'-mbwa/ est donc articulé de la sorte en deux syllabes distinctes ce que ne laisse pas deviner la graphie. Nous insistons sur ce point car il serait fautif de découper *m-bwa pour le compte de syllabes. Il y aurait alors erreur de classe et attribution de la classe 1 à un nominal de la classe 9.

[162] Le mot *kitung'ati* est absent de l'ensemble des dictionnaires de *kiswahili* que nous avons consultés. En parallèle, l'expression « *wabwange kitung'ati »* désigne, en langue pare de Tanzanie, les jeunes hommes qui se rassemblent dans un lieu saint martial où ils se préparent pour défendre leur pays (KIMAMBO, I., N., 1969 : 75). Ce sens martial est compatible avec la thématique du poème. Mnyampala donne également une définition militaire du nominal *kitung'ati* dans le lexique qui accompagne le poème : « *Mtu shujaa sana mwenye elimu ya kuongoza majeshi yakafaulu katika vita vyao, shabaha yake haikosi. Akipanga jambo wafuasi wake huamini kuwa watafaulu tu na kweli hufaulu »* (ROY, M., 2014 : vol.2, annexe myv12) ; « Personne très brave qui possède la connaissance de la direction des armées pour qu'elle réussissent leurs guerres, sa cible est immanquable. Lorsqu'il planifie une chose, ses partisans croient qu'ils vont gagner et vraiment ils gagnent. »

[163] Le *kiswahili* est une langue accentuelle où l'accent porte – de manière générale – sur l'avant-dernière syllabe d'un groupe accentuel qui correspond à une catégorie grammaticale de cette langue : adjectif, nom, verbe (*Cf* ROY, M., 2013a pour plus de détails sur la phonologie du *kiswahili*). Le nom orthographié

'*nchi*' qui signifie « pays » correspond à la séquence phonologique bisyllabique /n'-nchi/ où la première syllabe porte l'accent que nous avons symbolisé à l'aide de l'apostrophe (notation API).

[164] Ce poème s'inscrit dans une logique de composition relevant de l'autonomisation de l'ordre graphique et nous choisissons donc le terme de « ligne » pour désigner les vers de la strophe/*ubeti.* Le terme « vers » est tout aussi adapté et pourrait être employé mais il tend à atténuer le caractère de décrochage graphique de cette œuvre .

[165] *Abiria* est un emprunt à l'arabe qui se retrouve intégré grammaticalement dans les paires de classes à préfixe zéro. Il y a deux possibilités : soit une intégration en paire de classes 5/6 et nous aurons *abiria* au singulier et *maabiria* au pluriel. Soit une intégration en classes 9/10 et nous aurons la même forme *abiria* au singulier comme au pluriel. Les deux formes sont possibles selon les locuteurs et les variétés de kiswahili qui sont les leurs ce qui crée une ambiguïté quant au sens du mot *abiria* lorsqu'il est pris en isolation. La question principale étant de savoir si nous avons à faire à un singulier ou un pluriel. Julius Nyerere emploie ce mot *abiria* en classe 9/10 dans sa composition car nous observons un contexte où les passagers sont plusieurs (*mamia* « centaines ») avec une forme *abiria* « passagers » en classe 10 et non en classe 6 où nous aurions avec les préfixe MA- de cette classe la forme **maabiria.*

[166] Ce deuxième hémistiche: « *usipate satua* », comprend 7 syllabes et non 8 comme nous pouvions nous y attendre. Le livret publié ne reprend pas cette poésie car la deuxième réponse antagoniste y est simplifiée, c'est-à-dire limitée à la composition « *dunia duara* » (ROY, M., 2014 : vol.2, annexe myhp6_7 et myhp8_9). S'il fallait de manière *ad hoc* « sauver » le compte correct de syllabes, il serait loisible de rajouter l'affixe objet correspondant au nom « *satua* », « chance, opportunité, possibilité » en classe 9 dans la forme conjuguée « usipate » car l'affixe objet est justement monosyllabique : /i/ : le résultat en serait « *usiipate satua* » se décomposant en huit syllabes : /u-si-i-pa-te-sa-tu-a/.

[167] consonne-voyelle

[168] Le mot technique « *anwani »* ou « *anuani »* signifie littéralement « adresse ». Il varie dans sa forme phonologique selon les dialectes du *kiswahili* pris en considération et désigne ce que nous appelons le « titre » d'un poème ou son nom. Ce mot n'est pas connu, ou partagé, par tous les auteurs d'expression swahilie dont certains emploieraient plus le mot *kichwa,* en français la « tête », pour désigner la même réalité. Nous reprenons ici le mot technique et précis « *anwani* » pour désigner le titre spécifique d'une poésie tout en étant conscient de la limite dialectologique évoquée précédemment.

[169] C »est une forme dialectale du *kiswahili* du Nord du Kenya. La classe 8 à des préfixes en ZI- et non VI- comme en standard. Les écoles '*vyuo'* a donc pour forme *'zuo'* et le nom composé standard '*wanavyuoni'* « professeurs » a pour correspondant dans ces dialectes du Nord : '*wanazuoni'.*

[170] Accord du démonstratif « *hino* » en cl.9 dans la forme dialectale du Nord, le standard est « *hiyo* ».

[171] Le caractère de question de ces strophes/*beti* se signale principalement par le sens de la partie B du refrain *'nambie nilielewe'*« Dis-moi afin que le la comprenne [la déclaration d'Arusha NDT] »

[172] Nous notons la présence de points d'interrogation à la fin des premier et troisième vers de cette strophe/*ubeti.*

[173] L'adhésion du personnage 1 aux idées du personnage 2 auquel il posait des questions se manifeste entre autre par le fait que le personnage 1 reprend à l'identique les parties A et C du refrain imparti auparavant à ce personnage 2. Sur le plan sémantique le premier hémistiche de la première strophe/ubeti de cette réplique (*ngonjera*) marque aussi l'adhésion du personnage 1 : *'Baba Azimio tamu'* « Père la déclaration [d'Arusha NDT] est délicieuse ».

[174] De manière générale, le nominal en *kiswahili* n'est pas défini par un article et le préfixe nominal n'opére pas de définition de la notion qu'il précède. Le genre masculin ou féminin n'est pas codé par la grammaire du *kiswahili*. *Stricto sensu,* une meilleure traduction de '*mdadisi'* serait « fouineu(r)(se) » car elle fait apparaître l'indistinction générique. Cette remarque est valable pour toutes les autres traductions que nous proposons dans le tableau que nous proposons sous une forme définie et neutre non-marquée, c'est à dire accordée au masculin mais qui pourrait tout aussi bien désigner des hommes ou des femmes dans la grammaire swahilie. Par ailleurs il s'agit uniquement d'un genre grammatical qui n'exclut pas que les notions exprimées par ces nominaux renferment un genre sémantique. Par exemple, une notion comme '*mwanamke'* « la femme » n'a ni genre masculin ni genre féminin sur le plan grammatical, elle est seulement au singulier et classée en classe 1 par ses préfixes nominaux.

[175] La traduction de *'mwenyeji'* en français la plus économique en nombre de mots serait « l'hôte » dans le sens de personne qui reçoit. Le problème qui nous empêche de choisir cette traduction est la réversibilité du sens de ce mot en français, en effet « l'hôte » dans le sens de personne qui est reçue correspond précisément au sens du nom du personnage 1 : *'mgeni'.* Ainsi *'mgeni'* et *'mwenyeji'* sont tous deux des « hôtes » dans des sens différent de ce nom en français !
[176] La relation hiérarchique mari/femme se manifeste ici car la femme a besoin de la permission de son mari pour quitter leur village et se rendre en ville. C'est le titre de ce *ngonjera* : MKE KUOMBA RUHUSA KWA MUME « La demande de permission de le femme au mari ». Cette permission lui sera refusée et la dynamique du *ngonjera* conduira à l'adhésion de la femme à cette interdiction. Le motif de ce refus fait écho à la politique de villagisation de *l'Ujamaa* qui voulait précisément que les gens des villes rejoignent ou fondent des villages dans les campagnes tanzaniennes et non l'inverse.
[177] La paille (sg *mrija*, pl *mirija*) est un long tube naturel prélevé sur un arbre. Elle sert à boire de l'alcool de fruits variés selon les régions à fermentation traditionnelle, principalement à la campagne. Ici, cette action de succion d'un liquide alcoolique devient l'image de l'exploitation : comme la sangsue, l'exploiteur suce le sang de ses victimes et s'en délecte. L'expression *'kukata mirija'* « couper les pailles à vin » pourraient être traduite moins littéralement par « faisons cesser l'exploitation » mais nous perdrions au passage l'imaginaire de la langue source. Ce champ sémantique de la succion/exploitation est répandu dans la désignation de l'exploitation économique d'un individu ou d'une classe par un(e) autre. Le verbe *kunyonya* « sucer » signifie aussi « exploiter ». Les notions nominales dérivées de cette racine sg *'mnyonyaji',* pl *'wanyonyaji'* désignent le ou les*«exploiteur(s) »*. La langue française procède de même mais nécessite la qualification du nominal et l'exploiteur sera désigné comme un suceur *de sang.* A nouveau nous nous éloignons de l'imaginaire de la langue source où nous trouvons plus des suceurs *de vin* ou autres boissons fortement alcoolisées dans le rang des exploiteurs du peuple.
[178] Le mouvement de libération anticolonial TANU *(Tanganyika African National Union)* a été fondé officiellement le sept du septième mois (juillet) 1954.
[179] Refrain de la réplique du personnage 1 : « Ceux-ci ce sont quels gens, le capitaliste et le grand propriétaire terrien ? » (ngk49).
[180] Refrain de la réplique du personnage 2 :« Ceux-là sont les ennemis dans le pays, des tiques des exploiteurs des gens » (ngk50).

Deuxième Annexe

1. Extrait des archives Mnyampala (ANM)

Le corpus des archives électroniques de Mathias E. Mnyampala correspond à la copie par nos soins sur support numérique de l'ensemble des tapuscrits et manuscrits de l'auteur conservés par son fils Charles M. Mnyampala. Ce corpus comprend plusieurs œuvres inédites et aussi quasiment tous ses livres publiés chez des éditeurs ou à compte d'auteur, des livrets qui ont quasiment disparu des autres archives. Ce premier volume communique la copie des différentes versions du manuscrit de *Maisha ni kugharimia* « la vie à un prix » qui est par ailleurs paru en 2013 (MNYAMPALA, M., E., 2013).

Localisation

L'ANR SWAHILI met en relation à partir de 2007 des chercheurs impliqués dans les études swahilies. C'est dans ce cadre que je pars en Tanzanie. En France, il n'y a que de très rares livres de Mathias E. Mnyampala disponibles et il s'avère que les bibliothèques de Dar es Salaam ne conservent que ses ouvrages les plus diffusés. Des livres publiés comme le deuxième livre des *ngonjera* sur la déclaration d'Arusha (MNYAMPALA, M., E., 1971) sont quasiment introuvables. Mais à l'université de Dar es Salaam (UDSM), le professeur Mugyabuso M. Mulokozi sait qu'un des fils de Mnyampala détient des documents mais il n'a pas pu le rencontrer. Alors commissaire de police dans le grand Sud tanzanien, à Mtwara, ce-dernier effectue son service en dehors de sa région d'origine. C'est la règle administrative qui veut réaliser un brassage de populations. Peut-être reviendra-t-il dans sa région d'origine la retraite approchant ? Le professeur me donne le nom de la route qui traverse un quartier de Dodoma où habite Mary Mangwela Mnyampala, la veuve de l'auteur. J'y vais. Je trouve Charles M. Mnyampala, le fils de l'auteur, qui a pris sa retraite comme le prévoyait Mulokozi. Le premier contact est positif et il accepte de me montrer le manuscrit de l'autobiographie inédite de son père. S'en suivront de nombreux déplacements de ma part entre la France et la Tanzanie et la copie exhaustive sur un support numérique des archives de Mathias E. Mnyampala (ANM).

MAISHA NI KUGHARIMIA (MNK)

Les archives Mnyampala (ANM) contiennent la copie du manuscrit et du tapuscrit de cette autobiographie inédite (en 2012) de Mathias E. Mnyampala. A la différence du manuscrit, le tapuscrit est tronqué du premier chapitre relatif à l'enfance de Mathias E. mnyampala. Le tapuscrit est plus facilement lisible et c'est donc lui que nous avons donné comme référence dans cette partie de la deuxième annexe. Le code à trois lettres de *Maisha ni kugharimia* : mnk est alors suivi de la lettre M lorsqu'il s'agit du manuscrit ou T pour le tapuscrit, enfin de(s) numéro(s) de page(s). Les premières pages du tapuscrit ont commencé à être réécrites à la main sur le tapuscrit-même. Lorsque le texte original dépend de la première personne du singulier ce dernier est repris et accordé à la troisième personne du singulier. Cet exercice où des phrases comme « j'ai fait ceci ... ma vie » deviennent « il a fait ceci ... sa vie » cesse au bout de quelques pages et n'oblitère pas complètement les caractères tapés à la machine-à-écrire du texte original. Reste une question à laquelle nous n'avons trouvé aucune réponse satisfaisante. Comment traduire le titre de cette autobiographie, *Maisha ni kugharimia ?* Littéralement, nous pouvons traduire par « la vie c'est le payer pour [elle NDT] ». C'est à dire, à la lecture de l'autobiographie, que la vie est particulièrement dure, mais, qu'en y mettant le prix de l'effort, de la persévérance et de l'espoir, l'homme récolte les fruits de son travail, de manière imprévisible car il s'agit de la volonté de Dieu. Mais comment traduire ceci en français, sans utiliser un proverbe ou une phrase toute faite et en conservant quelque chose du titre, en particulier ces deux notions saillantes que sont la vie *(maisha)* et le fait d'avoir à payer pour *(kugharimia)* vivre ? Nous avons choisi ce titre en français : *La vie est ce que l'on paye pour elle.* Nous le croyons en effet le plus proche possible de la source du texte original.

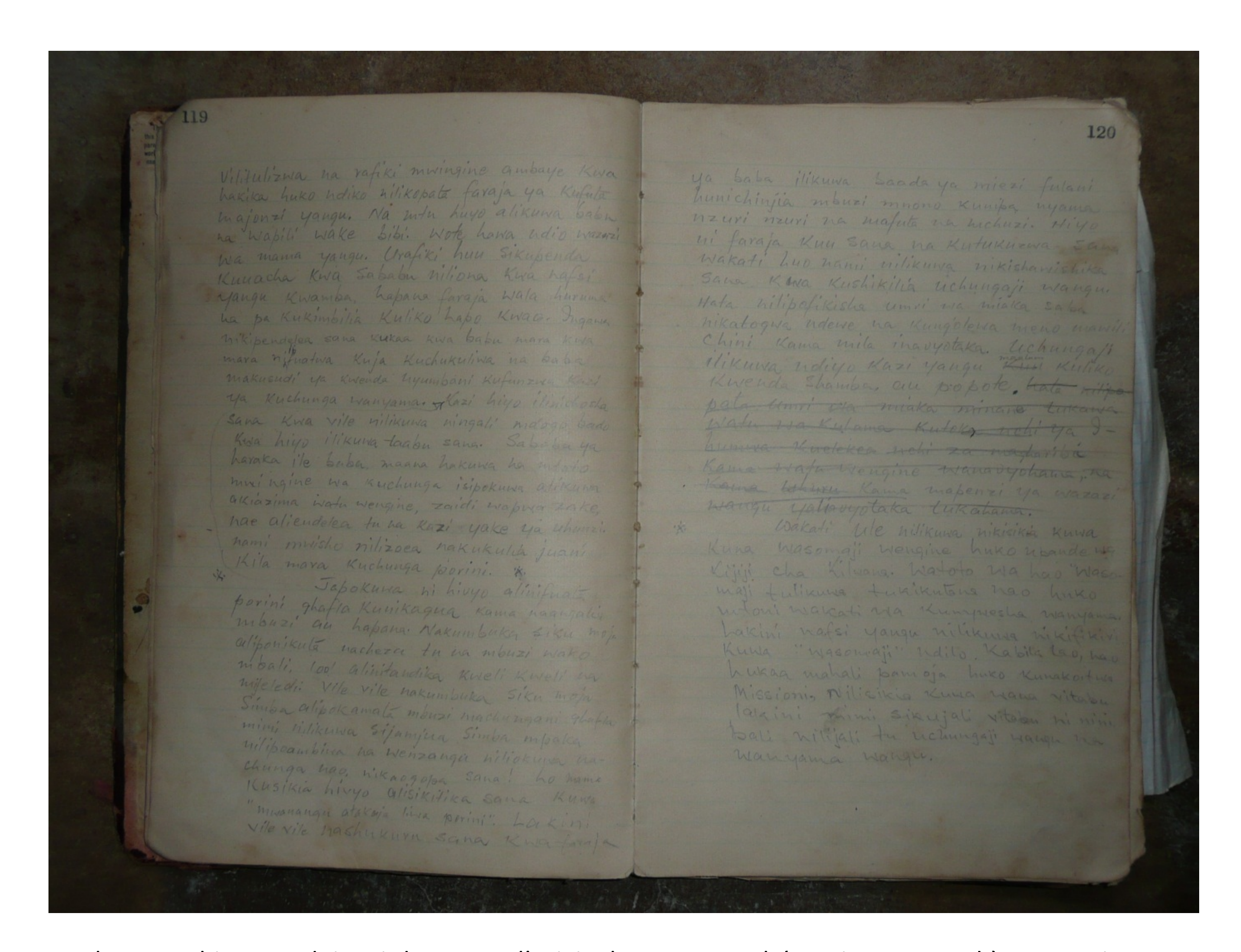
SURA YA KWANZA
UTOTO WANGU

Mimi nilizaliwa katika nchi ya Ihumwa mwaka 1917, yadhaniwa Januari, tarehe haijulikani. Ihumwa ni kijiji cha karibu na mji wa Dodoma. Habari zote za kabila na milango ya wazazi wangu wote imekwisha elezwa katika kitabu changu cha "Historia, mila na Desturi za Wagogo wa Tanganyika". Hivi sasa nafuata habari za maisha yangu tu.

Baada ya kuzaliwa mimi, yasemekana kwamba nilitunzwa vizuri sana na wazazi wangu wote. Kwa sababu mimi ni mtoto wa kwanza kwa wazazi wangu. Matunzaji hayo yanasifiwa ingawa sikutunzwa namna ya malezi ya kisasa ambayo ni ya kizungu. Baba alikuwa fundi chuma mhunzi ndiyo kazi yake mwenyewe kwa maisha yote aliyoitumikia na mafanikio ya kazi yake yaliteta kwake utajiri wa mifugo si fedha. Mifugo hiyo ni ng'ombe na mbuzi hata mwenyewe niliikuta baada ya kukua.

Kupendwa kwangu na wazazi wangu wote kulithibitika baada ya kupata maizi ya utu uzima. Ingawa nilijua kuwa napendwa, lakini mapendo hayo yaligeuka karaha kwangu kwa sababu nilitambua kama mzee wangu baba alikuwa kama hanipendi. Karaha hiyo iligeuza imani yangu kwa woga. Mara nyingi nilijifikiria ~~kuwa~~ kuwa labda ndiyo utumwa wanusemao kwamba "watoto wa watu zamani walikuwa wakiuzwa kwa watu wengine wakawafanya watumwa wao". Kila nilipotaka kukimbilia kwa mama nilijiona kuwa huruma yake haikunitosha. Vita hivyo

mnkM5_6



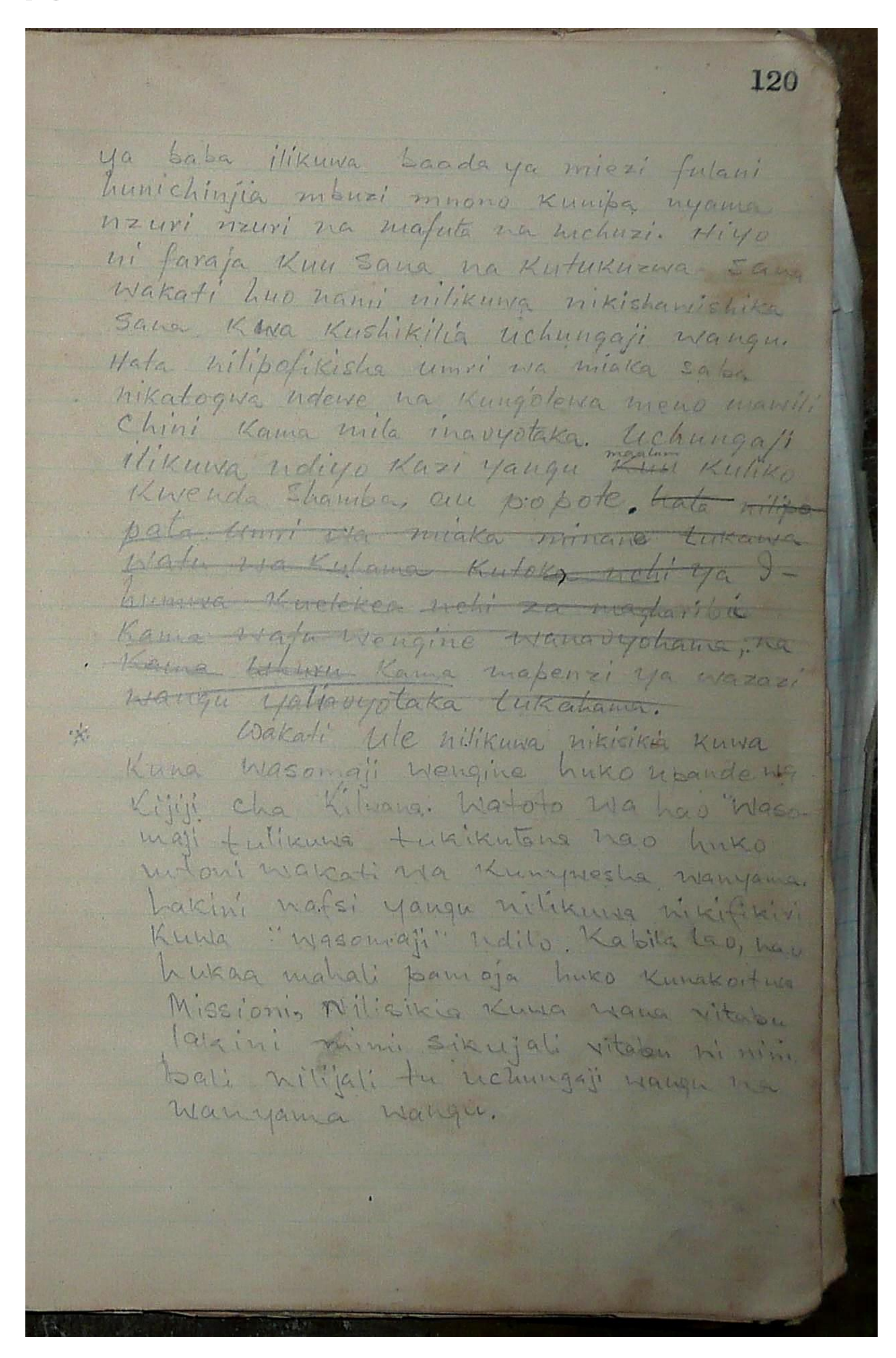
La photographie reproduite ci-dessus est l'originale non-retouchée qui correspond à notre prise de vue des cinquième et sixième pages du manuscrit de Mathias E. Mnyampala. Nous avons travaillé avec un appareil numérique PANASONIC LUMIX DMC TZ2 en mode macro. La photographie est prise en intérieur, sans flash ni lampe d'éclairage. Les deux images qui suivent correspondent aux pages 5 et 6 avec retouche numérique que nous donnons ainsi par souci de lisibilité sur du papier imprimé. La résolution de 600 dpi dans laquelle nous avons pris les images est suffisante pour des agrandissements de qualité sur écran.

page 5 :

Vilitulizwa na rafiki mwingine ambaye kwa hakika huko ndiko nilikopata faraja ya kufuta majonzi yangu. Na mtu huyo alikuwa babu na wapili wake bibi. Wote hawa ndio wazazi wa mama yangu. Urafiki huu sikupenda kuuacha kwa sababu niliona kwa nafsi yangu kwamba, hapana faraja wala huruma na pa kukimbilia kuliko hapo kwao. Ingawa nikipendelea sana kukaa kwa babu mara kwa mara nifuatwa kuja kuchukuliwa na baba makusudi ya kwenda nyumbani kufunzwa kazi ya kuchunga wanyama. Kazi hiyo ilinichosha sana kwa vile nilikuwa ningali mdogo bado kwa hiyo ilikuwa taabu sana. Sababu ya haraka ile baba, maana hakuwa na mtoto mwingine wa kuchunga isipokuwa alikuwa akiazima watu wengine, zaidi wapwa zake, nae aliendelea tu na kazi yake ya uhunzi. nami mwisho nilizoea nakukulia juani kila mara kuchunga porini. *

Japokuwa ni hivyo alinifuata porini ghafla kunikagua kama naangalia mbuzi au hapana. Nakumbuka siku moja alipo nikuta nacheza tu na mbuzi wako mbali, loo! alinitandika kweli kweli na mijeledi. Vile vile nakumbuka siku moja simba alipokamata mbuzi machungani ghafla mimi nilikuwa sijamjua simba mpaka nilipoambiwa na wenzangu niliokuwa nachunga nao, nikaogopa sana! Lo mama kusikia hivyo alisikitika sana kuwa "mwanangu atakuja liwa porini". Lakini vile vile nashukuru sana kwa faraja

page 6 :



ya baba ilikuwa baada ya miezi fulani hunichinjia mbuzi mnono kunipa nyama nzuri nzuri na mafuta na mchuzi. Hiyo ni faraja kuu sana na kutukuzwa sana wakati huo nami nilikuwa nikishawishika sana kwa kushikilia uchungaji wangu. Hata nilipofikisha umri wa miaka saba nikatogwa ndewe na kung'olewa meno mawili chini kama mila inavyotaka. Uchungaji ilikuwa ndiyo kazi yangu ~~kuu~~ maalum kuliko kwenda shamba, au popote. ~~Hata nilipo-pata umri wa miaka minane tukawa wakati wa kuhama kutoka nchi ya I-kuuwa kuelekea nchi za magharibi kama watu wengine wanavyohama, na kama [illegible]~~ Kama mapenzi ya wazazi ~~wangu~~ yalivyotaka tukahama.

* Wakati ule nilikuwa nikisikia kuwa kuna wasomaji wengine huko upande wa kijiji cha Kilwana. Watoto wa hao "wasomaji tulikuwa tukikutana nao huko mtoni wakati wa kunywesha wanyama. Lakini nafsi yangu nilikuwa nikifikiri kuwa "wasomaji" ndilo kabila lao, hao hukaa mahali pamoja huko kunakoitwa Missioni, Nilisikia kuwa wana vitabu lakini mimi sikujali vitabu ni nini bali nilijali tu uchungaji wangu na wanyama wangu.

mnkT7

-7-

Katika mwaka 1933 mwezi Agosti nilitamani shule ambapo wakati huo tuliwasiliwa na mwalimu moja toka Bihawana mission kuja kufundisha watoto ~~nehini~~ nyumbani kwa mzengatumbi (mkuu wa Kijiji) Nilipofika kutaka kuandikwa shule nilikuwa na udongo kichwani mwangu. Mwalimu alikataa ~~kuniandik~~ kuniandika kwa sababu nilikuwa mlipaji kodi, tena nimeoa hilo lilinileteа kizuio kwangu. Japokuwa ni hivyo nami sikukata tamaa, nilihudhulia kila siku kukaa pembeni nikiangalia watoto wanavyosoma, nami nakariri moyoni. Kadiri ya wiki moja hivi mwalimu aliniuliza "mbona wewe unapenda kuja kila siku ? " Nami nilimjibu;" Hapana Mwalimu, napenda kuja kuangalia watoto wanavyosoma." Akaniambia " hebu jaribu nawe kusoma . " Basi nilisoma yote yaliyokuwemo humo ubaoni. Kufanya hivyo kulimtia moyo wa kuniandika ili niliendelee na masomo yangu. Hivyo basi niliandikwa.

Maendeleo yangu yalimfurahisha sana Mwalimu ~~deim~~ Damiani, ~~tulipf~~ tulipofika mwisho wa mwaka ule nilikuwa najisomea vitabu kadha wa kadha, zaidi kitabu cha Esopo na vitabu vya Dini. Nilikuwa nimetamani vikubwa kuendelea na masomo yangu hasa kwa tamaa ya Dini nilipokuwa nikifunzwa na ~~mwalm~~ mwalimu na kujisomea vitabu. Kumbe ulimbwende wangu wa kwanza sikuutamani tena, ingawa nilishawishiwa na vijana wenzangu na wazee wa nchi lakini nilikataa kurudi ~~nyu-~~ nyuma bali kuendelea mbele.

SURA YA NNE.

KAZI YA UALIMU.

Baada ya kubabia kwangu kwa masomo kulinihimiza na kupata tamaa kubwa zaidi ya kuendelea mbele. Basi katika mwaka 1934 baada ya kumaliza kulima mashamba yetu tuliondoka mimi pamoja na kijana mwingine kwenda misioni ya Bahi kupata mafundisho, kwa sababu pale Bihawana ni karibu na nyumbani tulihofu wenzetu watatushawishi wa pengine tungeshindwa kuendelea na ~~tutaacha maendeleo au~~ shabaha yetu tuliyo kunayo.

Safari hii tuliondoka katika mwezi machi 1934 kwenda

~~Bahi. Tulipofika~~ Bahi

mnkT13

katika serikali kuu kwa mshahara wa Shs 40/- kila mwezi, ikawa nik- nik--nimeacha utawala wa wenyeji na mshahara tarehe 23.12. 1937 ikawa ndio mwisho.

SURA YA SABA.

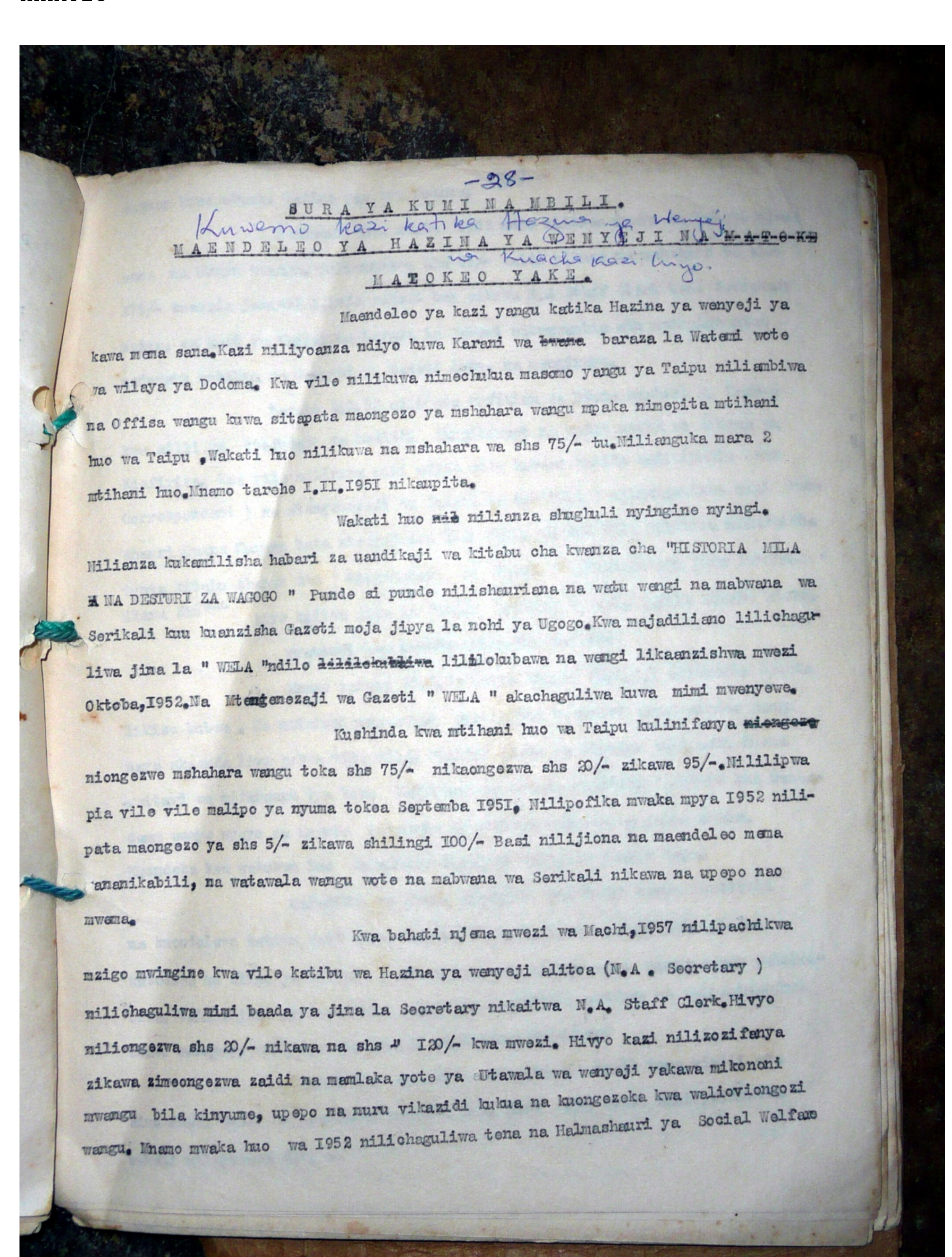
KARANI WA KODI NA MAENDELEO MENGINE

Tarehe moja Januari, 1942 nilihamishwa toka Hombolo nilikokuwa Karani wa Baraza nilihamishiwa Makutupora na Baraza la Dodoma kwa Mtemi Chitindi. Wakati huo nilishika vitabu vya nchi mbili. Baraza la Makutupora na Baraza la Dodoma kwa Mtemi Biringi kutoza kodi lakini Stesheni yangu ikawa Makutupora. Maendeleo yangu kwa kazi ya kodi yalikuwa mema sana na yeye- yenye sifa bora.

Wakati huo nilé nikawa na sifa nyingine vile vile uandikaji wa Gazeti la Mambo Leo, kama habari za miji na maongezi. Uandikaji huo nilianzia Kinyambwa mnamo mwaka 1938 nilikojifunzia. Kwa tamaa ya maendeleo nilianza kujifunza kusoma Kiingereza. Nilinunua vitabu vya Kiingereza; kama Mwalimu wa Kiingereza na vingine vya masomo ya kwanza kwa Kiingereza. Niliwaghasi sana waliosoma Kiingereza shuleni ili wanifunze, nilikubali kutoa gharama kwao. Kwa msaada huo na baraka zake Mungu nilianza kutambua kitu gani nik-ninachosoma na ninachofunzwa.

Tamaa ya moyo wa binadamu haina mpaka, wengi wao walikuwa wakinifunza Kiingereza walikuwa Islamu na wengine Wakristo. Wale waliokuwa Islam waliosoma Kurani niliwaomba wanifunze kusoma Kurani. Waliniandikia katika A, B, C, D, pande mbili Kizungu na Kiarabu kwa bahati nilijua kusoma na kuandika Kurani ingawa si kama wao. Naweza kusoma barua na kuandika majibu bila taabu katika lugha ya Kiswahili kwa Kurani.

Taabu kubwa ilinipata kwa kazi ya kodi, maana sikuwa na nafasi kwa kukaa. Ilikuwa safari kila mara bila kupumzika; ijapokuwa sikuwa



-28-

SURA YA KUMI NA MBILI.

Kuwemo kazi katika Hazina ya Wenyeji

MAENDELEO YA HAZINA YA WENYEJI NA ~~M-A-T-O-KE~~

na Kuacha kazi hiyo.

MATOKEO YAKE.

Maendeleo ya kazi yangu katika Hazina ya wenyeji ya kawa mema sana. Kazi niliyoanza ndiyo kuwa Karani wa ~~bwana~~ baraza la Watemi wote wa wilaya ya Dodoma. Kwa vile nilikuwa nimechukua masomo yangu ya Taipu niliambiwa na Offisa wangu kuwa sitapata maongezo ya mshahara wangu mpaka nimepita mtihani huo wa Taipu ,Wakati huo nilikuwa na mshahara wa shs 75/- tu. Nilianguka mara 2 mtihani huo. Mnamo tarehe I.II.195I nikaupita.

Wakati huo ~~nia~~ nilianza shughuli nyingine nyingi. Nilianza kukamilisha habari za uandikaji wa kitabu cha kwanza cha "HISTORIA MILA NA DESTURI ZA WAGOGO " Punde si punde nilishauriana na watu wengi na mabwana wa Serikali kuu kuanzisha Gazeti moja jipya la nchi ya Ugogo. Kwa majadiliano lililochaguliwa jina la " WELA "ndilo ~~lililokubaliwa~~ lililokubawa na wengi likaanzishwa mwezi Oktoba,1952. Na Mtengenezaji wa Gazeti " WELA " akachaguliwa kuwa mimi mwenyewe.

Kushinda kwa mtihani huo wa Taipu kulinifanya ~~niongeze~~ niongezwe mshahara wangu toka shs 75/- nikaongezwa shs 20/- zikawa 95/-. Nililipwa pia vile vile malipo ya nyuma tokea Septemba 195I. Nilipofika mwaka mpya 1952 nilipata maongezo ya shs 5/- zikawa shilingi I00/- Basi nilijiona na maendeleo mema yananikabili, na watawala wangu wote na mabwana wa Serikali nikawa na upepo nao mwema.

Kwa bahati njema mwezi wa Machi,1957 nilipachikwa mzigo mwingine kwa vile katibu wa Hazina ya wenyeji alitoa (N.A . Secretary) nilichaguliwa mimi baada ya jina la Secretary nikaitwa N.A. Staff Clerk. Hivyo niliongezwa shs 20/- nikawa na shs " I20/- kwa mwezi. Hivyo kazi nilizozifanya zikawa zimeongezwa zaidi na mamlaka yote ya Utawala wa wenyeji yakawa mikononi mwangu bila kinyume, upepo na nuru vikazidi kukua na kuongezeka kwa waliokuwa viongozi wangu. Mnamo mwaka huo wa I952 nilichaguliwa tena na Halmashauri ya Social Welfare

Baada ya barua hiyo nilikaa sana bila ya kupata majibu yaani kuanzia Novemba 1959 mpaka Februari 1960 nilijibiwa kuwa nimekubaliwa na niende Mpanda hararaka mshahara wangu ukiwa ni wa Shs 218/75.

Nilisafiri kwenda Mpanda tarehe 28/2/60 toka Dodoma na kufika Mpanda tarehe 29/2/60 tarehe 1/3/1960 nilianza kazi Afisini katika ~~m~~ Mahakama ya mjini wa Mpanda. Ingawa nilianza kazi na mshahara wa Shs 218/75 mwaka 1961 uliongezeka na kuwa Shs 230/-, mwaka uliofuatia wa 1962 kwa kufuata Ripoti ya Kadu nilipata mshahara wa Shs 256/-.

Kazi yangu ilikuwa ni kuutawala mji wa Mpanda na Sehemu zote za Kampuni ya madini Mpanda. Cheo cha Liwali. au Jumbe Mkuu wa Mpanda ilipofika mwezi Septemba 1962 nikashika kazi ya Uhakimu tu tu Utawala ukawa chini ya mikono ya Wizara ya Utawala. Nilipata bahati ya kuandika vitabu vingi, kama vile Diwani ya MNYAMPALA, WAADHI WA USHAIRI, UTENZI WA ENJILI, MBINU ZA UJAMAA, KITO CHA HEKIMA NA TAALUMA YA KISWAHILI, na kadhalika.

Baada ya kutumika hapo Mpanda nikapata ~~U~~ uhamisho wa Kwenda Dar - es - Salaam kwenda shika baraza la Temeke. Baada ya kufanya kazi hapo ~~Temeke~~ Temeke ~~nik~~ kwa muda fulani nikahamishiwa kwenye Baraza la Kariakoo tangu tarehe 1/7/1963 na kuwa mkuu wa ~~Mahakama~~ Mahikimu wengine. Mshahara wangu wakati huo ~~ulik~~ ulikuwa umefikia lengo la Shs 350/- mwamo mwaka nikiwa hapo hapo nikaongezewa kuwa Shs 500/- nikiwa na ~~Gra~~ daraja la Tatu(GRADE III)

Nilikuwa na kazi nyingi sana hapo Kariakoo kwa ajili ya juhudi yangu nilijipatia sifa ~~kubwa-sana~~ njema. Ilipofika tarehe 1/4/1966 ~~nikahami~~ ~~nikahamishiwa~~- nikahamishwa ~~Ilala~~ Kariakoo na kuja ILALA "A" ambapo ni Mahakama Kadhi inayoshughulika na mirathi, Ndoa na Taraka kufuata sheria za Dini ya ...u. Kusema kweli ni mara ya kwanza kukaliwa na Mkristo. Kwa wakati huu pia ...le mshahara wangu ukawa umepanda kima cha shs 550/-. Kwa hakika ~~huu~~ kazi Bali ~~kazi~~ Kadhi ilitofautiana kidogo na ile ya Zamani kazi zilikuwa ni zile zile ...va hakimu ~~kam~~- mkuu badala ya Kadhi moja ~~m~~ kwa moja kama Zamani.

2. Transcriptions des archives vidéo

Dodoma (2009) : entretiens avec Charles M. Mnyampala au sujet du sens du mot « ngonjera » en cigogo et en kiswahili

Première séquence VID_CMM (entretiens avec Charles Mnyampala)

Référence dans le fichier d'archive vidéo :

VID_cmm1

TT_cmm1 (Transcription et traduction intégrales)

Kiswahili et **Cigogo** [en caractère gras NDT] :

CHARLES :

« Je umetaka kujua 'ngonjera' kama ni kweli inatoka kwenye asili ya Kigogo, neno lililotolewa kutoka ruga ya Kigogo na Marehemu Hayati Mathias Mnyampala ambaye ni baba yangu. Nimetoa mfano tu kwa neno hilo linavyotumika kwa lafudhi ya Kigogo. Natoa mfano wa kwanza inasema kama vile mtu anasema … sema HIVI : **'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'.** Akiwa na maana hivi : « Vipi, unapoambiwa, hausikii una ubishi tu ». Nichukue lile la kwanza **'nthaule'** maanake « vipi » '**walalonjelwa'** « unapoambiwa »,' **siulihulika'** « hausikii », '**wina ngonjera du'** **«** una ubishi tu ». Mfano mwingine inaweza nikatoa, ee wanasema kwamba : **'ulecee kungonjera ane'** maana yake kwamba « acha kunibishia mimi ». **'Ulechee'** maanake « acha », **'kungonjera'** « kunibishia », **'ane'** « mimi ». Kuna mwingine mfano kama huo huo wa tatu : »

MATHIEU :

« - sawa, na kama unataka kuweka neno la 'ngonjera' katika kamusi ungesema nini ? »

CHARLES :

« -Katika kamusi, liko katika, kama jinsi lilivyotafutiliwa katika kamusi ya Kiswahili ? Maana yake ni … kwamba ni mashairi. Ni mashairi ambayo watu wanaweka kichwani na pia sema ambayo yanafanya elim, yanaelimisha lakini sana sana hiyo ngonjera ni

kwamba mtu wanapo wawili au wengi kama jinsi ilivyoandikwa kwenye kamusi. Na wanapozungumza hayo mashairi sana sana utakuta kwamba yako katika sehemu mbili. Mojawapo katika mashairi hayo, yako katika sehemu ya kwanza inaweza kuwa katika ubishi lakini ubishi ambao unataka kuelimishwa : yuko mmoja anabisha na mwingine anaelimisha, mwingine anabisha na mwingine anaelimisha. Baada ya pale, huyo aliyekuwa anambisha anakuwa ameelimika ameshaielewa vizuri na amekuwa hapo wanakuwa wameshakuwa pamoja kwamba ameelimika. Nyingine ni kwamba anauliza. Katika kuuliza anataka kujua. Sasa katika kuuliza kule anaweza kuendelea kuuliza na huku anajibiwa ameelekezwa, anauliza huku anajibiwa anaelekezwa mpaka anaelewa na katika kuelewa anafurahi. Kwa hiyo katika ngonjera mbili za ushairi utakuta kwamba sana sana ni kwamba ni mtu anabisha ili apate kujua au anauliza ili apate kujua na mwishilizo wake ni kwamba analewa na wanakuwa pamoja na haya mashairi huwa yanazungumziwa hadharani yakitoka katika kichwa mtu anaweka mashairi yale kichwani. Sasa unaposimama pale katika majukwaa kama uko katika sherehe wale wanaosikiliza wanaelimika pia. Wanapata hali halisi ya kile kinachozungumziwa pale wanapobishana wale wanapata pia wanaelewa wanapoulizana wanaelewa mpaka panapokuwa pamemalizika kwamba wao wanapokuwa wameshamaliza kuelewa, kuelemishana hata wale walioko pale walioko wanaangalia wanasikiliza mashairi hayo ambayo yanatoka kwenye vichwa vya hao yaonyesha mifano wakati wanapo… wanapokuona yazungumza yale mashairi kwa mikono na nini ? Kama mtu anayeongea tu wakiwa binaadamu ambao wanaongewa, wanaulizana na wanabishana mpaka wanapata elimu na ile elimu inawafikia wale walioko pale. Pili, nyingine sio lazima kwamba wawe wawili, watatu anaweza kuwa mmoja, huyo mmoja anaweza akasimama hadharani akaizungumzia jambo kwa wale wanosikiliza pale kutoka kichwani kwake pia anazungumza hivyo anawaelimisha pia wale walioko pale katika mhadhara ule au katika sehemu ile ya shehere, watu wanaelimishwa kwa sababu kuna hayo mashairi yanayofungua, yanayonthungwa kuwa ni elimu kwa wale ambao waliwahi kuhudhuria katika sehemu hiyo ya kuwasikiliza hata sana sana ni sherehe mbali mbali ya kisiasa, ya kijamii mbali mbali mahospitali yanaweza kuzungumzia hata UKIMWI[181] wakaelezea habari mbali mbali kwamba huyo aelewe mambo hayo na huyo amweleze hivi mpaka mwishoni ana?a o kweli UKIMWI unaua kwa sababu bila kufuata kinga? hivi hivi hivi. Basi mtu anaelewa na hao ambao waliozungumza hapa wameelimishana na hata wale hao

wanapata elimu. Kwa hiyo ni kama hizo zinazosema katika ngonjera kuna watu wawili, mashairi, ni watu wawili au watatu au wengi wanaoelimishana na wale wanaelimika wale walioko pale wanasikiliza na vile vile hata mtu mmoja anatoa elimu kwa wale hivyo. »

Français et **Cigogo** [en caractère gras NDT] :

CHARLES :

« - Alors, tu as voulu savoir s'il est vrai que ***'ngonjera'*** provient d'une origine *kigogo*[182], le mot qui a été tiré de la langue *kigogo* par feu Mathias Mnyampala qui est mon père. J'ai pris un exemple simplement de la façon dont ce mot est utilisé avec l'accent[183] *kigogo.* Je donne un premier exemple qui se dit comme cela… dit comme CELA : **'nthaule, walalonjelwa, siulihulika wina ngonjera du'.** Qui a ce sens [en *kiswahili* NDT] : « Comment ? Lorsque l'on te dit quelque chose, tu n'écoutes pas, tu as un esprit de contradiction[184] seulement ». Je prends le premier [mot NDT] **'nthaule'** son sens est « comment », '**walalonjelwa'** « lorsque l'on te dit quelque chose »,' **siulihulika'** « tu n'écoutes pas », '**wina ngonjera du' «** tu as un esprit de contradiction seulement ». Un autre exemple et bien je peux donner, hum ils disent **'ulecee kungonjera ane'** son sens est « arrête de me contredire moi ». **'Ulechee'** son sens « arrête », **'kungonjera'** « de me contredire », **'ane'** « moi ». Il y a un autre exemple comme celui-ci même, le troisième : »

MATHIEU :

« D'accord, et si tu veux mettre le mot '***ngonjera'*** dans le dictionnaire, tu dirais quoi[185] ? »

CHARLES :

« Dans le dictionnaire, il est dedans. De la façon dont il a été défini[186] dans le dictionnaire de *kiswahili* ? Son sens est que c'est des poésies. Des poésies que les gens apprennent par cœur et aussi qui apportent une connaissance. Elles instruisent, mais très fréquemment ce *ngonjera* [nous parlons du sens du mot en *kiswahili* NDT] est quand il y a deux personnes ou plus [comme participants au dialogue poétique NDT]

comme c'est écrit dans le dictionnaire. Et lorsqu'ils récitent ces poésies, très fréquemment tu t'apercevras qu'elles se rangent en deux types. Parmi ces poésies, certaines sont du premier type qui peut témoigner d'un esprit rétif, d'une opposition[187], mais d'un esprit rétif qui veut être instruit : il y en a un qui contredit et l'autre qui instruit, un autre encore contredit et un autre instruit. De là, celui qui apportait la contradiction se trouve avoir été instruit, il a déjà très bien compris. Alors ils se sont réunis car il a été instruit. L'autre [type NDT[188]] est qu'il pose une question. Dans son questionnement, il veut connaître. A présent, dans ce questionnement il peut continuer à poser des questions et à ce moment on lui répond et le dirige. Il demande et on lui répond et le dirige jusqu'à ce qu'il comprenne et dans la compréhension il se réjouit. Par conséquent dans ces deux *ngonjera* poétiques, tu trouveras que très fréquemment une personne apporte la contradiction afin d'avoir l'occasion de savoir ou qu'elle pose une question afin de savoir et qu'en définitive, il se trouve qu'elle comprend et qu'ils [contradicteur/questionneur et instructeur NDT] deviennent unis. Ces poésies sont généralement récitées en public et de tête, elles sont apprises par cœur. A présent, lorsque tu te tiens auprès de l'estrade, quand tu assistes à une cérémonie, l'auditoire se trouve instruit également. Il obtient la réalité de la chose qui est discutée là-bas tandis qu'ils se contredisent ceux-là [sur l'estrade NDT]. L'auditoire obtient aussi une connaissance lorsqu'ils se posent des questions, il comprend jusqu'à ce qu'il y ait une fin quand ceux-là ont achevé de comprendre, d'apprendre réciproquement même à ceux-là qui sont présents, qui regardent et écoutent ces poésies qui sont récitées de tête, montrent des exemples lorsque… lorsqu'ils te[189] voient réciter ces poèsies-là avec des gestes et quoi d'autre ? Comme une personne qui parle seulement, comme des êtres humains en train de parler, ils se posent des questions et se contredisent réciproquement jusqu'à ce qu'ils obtiennent une connaissance et que la connaissance leur arrive à ceux [l'auditoire NDT] qui se trouvent là. Deuxièmement, il n'est pas obligatoire qu'ils soient deux, trois, il [l'acteur NDT] peut être seul, cette personne seule peut se tenir en public et discuter du problème devant ceux qui se trouvent dans ce lieu public ou dans cette endroit de cérémonie. Les gens sont instruits parce que ces poésies qui sont déployées, sont composées pour être une connaissance pour ceux-là qui ont eu l'occasion d'être présents dans cet endroit pour les [les récitants NDT] écouter. Et même très souvent il s'agit de cérémonies politique ou sociale diverses. Dans les hôpitaux, ils

peuvent parler même du SIDA et leur expliquer des informations diverses afin qu'un tel comprenne ces choses-là et qu'un autre lui explique de la sorte jusqu'à ce qu'à la fin il ? vraiment le SIDA tue parce que sans appliquer une mesure de protection ? et comme-ci, comme-ci, comme-ci. Bon, la personne comprend et ceux qui ont parlé ici se sont instruits réciproquement et même ceux-là [l'auditoire NDT] obtiennent une connaissance. Par conséquent, c'est comme ceux-là qui sont dits dans les *ngonjera* : il y deux, trois personnes ou plus qui s'instruisent réciproquement et ceux qui sont instruits sont ceux là-bas qui écoutent et, de la sorte, même une seule personne fournit une connaissance à ceux-là de la même façon. »

Deuxième séquence VID_CMM (entretiens avec Charles Mnyampala)

Référence dans le fichier d'archive vidéo :

VID_cmm2

TT_cmm2 (Transcription et traduction intégrales)

CHARLES :

« - Mimi *Mister* Roy umenihitaji nielezee kuhusiana na ***'ngonjera'*** ni kweli nilisema kutoka mwanzo kwamba ***'ngonjera'*** ni neno la baba yangu ambalo alilitoboa kuingia katika kiswahili kutoka katika kabila la ***cigogo*** mimi ninayezungumza hapa ni Charlesi Mathias Mnyampala ni mtoto wa pili wa Mathias Mnyampala napenda kueleza kama ifuatavyo *Mister* Roy kuhusiana na 'ngonjera za ukuta' ee ! ***ngonjera*** peke yake. Kwa maana ***ngonjera*** peke yake ni kwamba ni neno lililotobolewa kutoka kigogo nalo lilikuwa likitumika katika sehemu zifuatazo : katika sehemu za … ee … katika upande wa mahali wanapozungumzia mambo ya ndoa [...] »

« - Moi Monsieur Roy, tu as eu besoin de moi afin que j'explique au sujet de ***'ngonjera'***. Il est vrai, je l'ai dit depuis le début, que ***'ngonjera'*** est un mot que mon père a fait passer[190] dans le *kiswahili* depuis la tribu gogo. Moi qui parle ici je suis Charles Mathias Mnyampala, le deuxième fils de Mathias Mnyampala. Je proposerais une explication de la sorte Monsieur Roy : au sujet des « *ngonjera* de l'[association NDT[191]] UKUTA » … eeh ! de ***'ngonjera'*** seulement. Vis-à-vis du sens de 'ngonjera' seul, c'est qu'il s'agit d'un mot qui a été inséré depuis le kigogo et que lui [ce mot NDT] était utilisé des manières suivantes [en langue gogo NDT] : De la manière, euh… au sujet de la dot, lorsque l'on discute des affaires de mariage[...] »

« pande zote mbili kwa upande wa wanaume na upande wa kike kwa luga nyingine tunasema '***uigumi'*** kwa luga ya kigogo ***'uigumi'*** sasa katika kujadiliana kuhusiana na mahali inaweza kuwa pande hizo mbili zinasema na wanapojadiliana huyu anapinga na huyu naye anapinga katika ubishani maanake ***'ngonjera'*** ni ubishani kama tulivyosema hapo mwanzo[...] »

« toutes les deux parties, du côté des hommes et du côté féminin. Avec une autre langue nous disons '***uigumi'*** en langue *gogo* nous disons '***uigumi'***. A présent, dans la

négociation[192] au sujet de la dot. Il arrive que quand les deux parties s'entretiennent : l'un s'oppose à ce qui est dit et l'autre s'oppose aussi dans une controverse[193]. Le sens de ***'ngonjera'*** est controverse comme nous l'avons dit au début[194].[...] »

« katika ubishani huu waheshimiwa wanakubaliana kwamba mahali itolewe kiasi gani lakini baada ya mvutano wa muda kadhaa mrefu. Ndiyo maana wakasema ilivyo wakiwa katika upande wa ***'ngonjera'*** ule ubishani wa pande zote mbili ni ***'ngonjera'*** ambayo hiyo ***'ngonjera'*** kawaida katika kumalizia watakuwa wamekubaliana sio ubishani ambao hauna kutokubaliana. [...] »

« dans cette controverse, les dignitaires s'accordent sur le montant de la dot mais après une tension d'un temps d'une certaine longueur. C'est le sens et ils parleront de la façon dont cela se passera dans le '***ngonjera'***. Cette controverse entre toutes les deux parties est le '***ngonjera'*** qui, le '***ngonjera'***, a pour habitude de se terminer sur un accord. Ce n'est pas une controverse qui n'a pas d'accord[195].[...] »

« Kuna nyingine ambayo katika aina hiyo hiyo lakini hii ni ya masitiko inaitwa '***kuikula'*** hii inatendeka wakati kuna msiba. »

« Il y a un autre exactement de la même sorte mais c'est triste. Il s'appelle ***'kuikula'***. Il se fait lorsqu'une catastrophe [un décès accidentel ou non NDT] s'est produite. »

MATHIEU

« - ni ***'ngonjera'*** pia ? »

MATHIEU

« - c'est un ***'ngonjera'*** aussi ? »

CHARLES

« -ee ni 'ngonjera' kwa sababu wanapokuwa katika msiba wanajadiliana huyu marehemu amefariki hivi. Na upande wa kiume na upande wa kike wanajadili wanaelezana mpaka wanaafikiana kwamba jambo hili limetokea hivi. Kwa hivyo vile vile inazungumziwa katika upande wa … wa msiba. [...] »

« - bien sûr, c'est un ***'ngonjera'*** parceque lorsqu'ils se trouvent frappés par le sort, ils débattent au sujet de la façon dont a disparu le/la défunt(e). Et du côté masculin [la famille du père du/de la défunt(e) NDT] et du côté féminin [la famille de la mère du/de la défunt(e) NDT] ils débattent, ils s'expliquent réciproquement jusqu'à ce qu'ils soient d'accord sur la façon dont s'est produite cette affaire. Par conséquent, ceci est discuté comme cela dans le cas de… d'une catastrophe [décès NDT]. »

« Kwa hiyo inakuwa na utofauti katika sehemu hizi : moja ni upande wa… uigumi ni upande ambao… mwishilizo wake wakiwa katika furaha ni kwamba mahali imeshajadiliwa wanakuwa katika furaha wanafurahi kwamba wamekubaliana watoto waoane kwa kiasi fulani na mahali iliyopangwa. Kuikula ni kwamba wanajadiliana kuhusiana kwamba marehemu amefariki ndiyo lakini ?naanza kuelezana. [...] »

« Par conséquent il y a une différence entre ces cas : l'un est du côté… uigumi est du côté qui… sa conclusion est qu'ils sont heureux, que [quand NDT] la dot a déjà été négociée ils se trouvent dans la joie. Ils se réjouissent du fait qu'ils se soient accordés. Que les enfants se marient pour tel montant avec la dot qui a été mise en place. Kuikula est qu'ils débattent au sujet du défunt, oui il a disparu mais ?commence à s'expliquer [...] »

« Ndiyo marehemu alikuwa kwenu alikuwa je ? amefariki kwa sababu gani ? wanaulizana mpaka wanakubaliana basi wanakuwa wanaathirika pamoja katika … katika majonzi ya msiba huo.Kwa hiyo nikizungumza katika hali halisi yote haya ni mabishano au kwa ujumla ni mabishano bishana lakini katika mabishano yao ambayo yanakuwa na usuluhisho na baadaye wanakuwa pamoja. Ndiyo maana hata wakati mwingine hii ngonjera inaweza kusemwa kwamba ni « kwenda kwa pamoja ». Kwamba wanapo kweli wapo katika hali pamoja katika mabishano baadaye wanakuwa pamoja kwa hivyo wanakuwa wamekwenda kwa pamoja. Kwa hiyo hiyo ni ya tatu kwamba ni ngonjera ni kwamba kwenda kwa pamoja. [...] »

« Oui le défunt était chez vous. Comment se portait-il ? Pour quelle raison est-il décédé ? Ils se posent des questions jusqu'à ce qu'ils soient d'accords. Bon, ils deviennent ensembles affectés par… par la tristesse de cette catastrophe. De là, à dire vrai[196] ce sont des différends[197] tout cela ou, en somme ce sont des différends, avoir une controverse mais dans leurs débats il y a une issue[198] et ensuite ils deviennent ensemble. C'est pour cette raison qu'une autre fois[199] le ***ngonjera*** peut être qualifié « d'aller ensemble ». Qu'ils

se trouvent vraiment dans un état d'unité dans les disputes et qu'après ils deviennent ensemble, de là ils allaient ensemble. De la sorte, la troisième[200] [définition NDT] de ***ngonjera*** est d'aller ensemble. [...] »

« Kwa hiyo hiyo nimeeleza kwamba katika aina hii ya kiasili ya kigogo marehemu Mathias Mnyampala alichukua akaiweka katika upande wa Kiswahili katika upande wa mashairi. »

« Ainsi même, j'ai expliqué que feu Mathias Mnyampala a pris dans cette sorte-ci d'origine gogo et l'a mise du côté du kiswahili, du côté des poèmes. »

MATHIEU

« - Naam. »

MATHIEU

« - Oui. »

CHARLES :

« - Kwamba katika Kiswahili kama nilivyosema kule katika mashairi watu wanabishana lakini baadaye wanakubaliana na katika hali ya kukubaliana wanakuwa kama wameelimishana na vile vile hata mtu mmoja naye pia anaweza akatoa ngonjera kama nilivyosema hapo mwanzo naye pia ni katika hali ya kukubaliana. »

« - Que dans le *kiswahili* comme je l'ai dit là-bas [localisation dans le temps NDT], dans les poèmes les gens débattent mais ensuite ils sont d'accord et dans l'état de consensus[201] ils se trouvent avoir été instruits réciproquement les uns les autres et de même, même une seule personne peut aussi réciter un *ngonjera* comme je l'ai dit au début et elle aussi est dans un état de consensus. »

MATHIEU

« - aliona kwenye sehemu ya ushairi taratibu kama taratibu za Wagogo kusuluhisha mambo kuhusu sheria za kifamilia ? »

MATHIEU

« - Il [Mathias E. Mnyampala NDT] a vu dans le domaine de la poésie des procédures comme les procédures des Wagogo pour apporter une solution aux affaires relatives au droit de la famille ? »

CHARLES

« - Ndiyo ? hata katika mashairi vile yanasuluhisha katika jamii kama wanazungumzia maendeleo huyu hajui huyu anajua hwa hiyo wanaelimishwa wakishaelimishwa wanakuwa wameshaelimika wanakuwa katika familia yaani maana yake wanakuwa katika jamii kama wanazungumzia mambo ya maendeleo, kilimo. Sasa huyu hajui hili au ugonjwa tunasema UKIMWI, huyu anaambiwa hivi huyu hajui hivi baadaye wanakwenda kwa pamoja wanajua kwamba UKIMWI unaambukizwa hivi na ni hatari. Kwa hiyo yule anakuwa ameelewa kwa hiyo hiyo pia inakwenda sambaba na hayo tuliyoyazungumzwa na upande wa kigogo. »

CHARLES

« - Oui ? Même dans les poèmes, de la même manière ils [les poèmes NDT] apportent une solution dans la société s'ils [les participants du ngonjera NDT] parlent du développement. Celui-ci ne sait pas, celui-ci sait, de là [par le *ngonjera* NDT] ils sont instruits, lorsqu'ils ont déjà fini d'être instruits et ils se trouvent connaître, ils se trouvent dans la famille c'est-à-dire que cela signifie qu'ils se trouvent dans la société. S'ils parlent de problèmes de développement, d'agriculture, à présent celui-ci ne sait pas ceci ou la maladie, disons le SIDA, on dit comme cela à untel, celui-ci ne sait pas après ils vont ensemble [instruction par le *ngonjera* NDT] ils savent que le SIDA se transmet ainsi et que c'est un danger. De là celui-là se trouve avoir compris et de la sorte aussi cela va de paire avec celles-là [les choses NDT] dont nous avons parlé du côté *gogo*. »

MATHIEU

« - Nafahamu, na ulikuwa unaniambia kwamba neno la ***ngonjera*** halipatikani kwenye lugha zote za kigogo. Inatoka upande mmoja tu. »

MATHIEU

« - Je comprends et tu me disais que le mot ***ngonjera*** n’existe pas dans toutes les langues gogo. Il vient d’un seul côté. »

CHARLES

« - Inatoka katika upande… unajua katika ***Wagogo*** kuna ***Wanyaugogo***, halafu kuna ***Wanyambwa***. Sasa hii ***ngonjera*** imetoka kwa ***Wanyaugogo***. »

CHARLES

« - Il vient du côté… tu sais parmi les ***Wagogo***, il y a les ***Wanyaugogo***, ensuite il y a les ***Wanyambwa***. Maintenant le ***ngonjera*** est sorti des ***Wanyaugogo***. »

MATHIEU

« - Na upande wa tatu ilikuwa ni ? ***Wathumba*** au sijui ? »

MATHIEU

« - et le troisième côté c’était quoi ? Les Wathumba où je me trompe ? »

CHARLES

« - Na upande wa tatu ***Wethumba*** lakini ***Wethumba*** hawana hiki kinaitwa ***ngonjera***. »

CHARLES

« - Le troisième côté c’est les ***Wethumba*** mais les ***Wethumba*** n’ont pas ceci [cette chose-ci NDT] qui s’appelle ***ngonjera***. »

MATHIEU

« - Nafahamu, asante. »

MATHIEU

« - Je comprends, merci. »

CHARLES

« - Ziko tatu, iko ***Wanyambwa***, ***Wanyaugogo*** na ***Wethumba***. Kama nilivyokuambia kutoka mwanzo. »

CHARLES

« - Ils sont trois, il y a les ***Wanyambwa***, les ***Wanyaugogo*** et les ***Wethumba***. Comme je te l'ai dit depuis le début. »

MATHIEU

« OK, asante »

MATHIEU

« - OK, merci. »

CHARLES

« - Asante sana. »

CHARLES

« - Merci beaucoup. »

Dar es Salaam (2010) : enregistrement de deux poèmes chantés de genre SHAIRI de Mnyampala accompagnés de leur textes

Référence dans le fichier d’archive vidéo :

VID_MGH1 (Ulimwengu ni Sarabi)

Texte

ULIMWENGU NI SARABI

Dunia ni danganyifu, hufunika gubigubi,

Hugubika wahalifu, mashaibu na shababi,

Hukumba na wadilifu, wasokuwa na dhunubi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Ni shujaa maarufu, kukupigia kinubi,

Hupepea na kusifu, na kukuita jenabi,

Na mwisho ikukashifu, sulubu kukusulibi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Ulimwengu si pungufu, hubana vidhabidhabi,

Huangusha watukufu, huyeyushwa kwa kalibi,

Daima ni badilifu, kama kanga za mabibi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Huwatia watu hofu, alivyotendwa Ayubi,

Kwa tamaa ya sarafu, dunia kama sarabi,

Hainayo tahafifu, ni utamu wa zelabi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Bahili na badhirifu, si Hasani si Kalebi,

Si Kabwere na Yusufu, sonara wala si Dobi,

Mwisho hupita machafu, na katibu haratibi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Yasumbua masurufu, kutafutwa kama Bobi,

Hujitia takilifu, wakajitia harabi,

Asipopenda Latifu, huwa yote ni ugobi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Hainayo msanifu, kwamba haimuadhibi,

Hichagui mkosefu, wala yule haharibi,

Huwaadhibu sufufu, ajali huwakurubi,

Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Wazima huwaje wafu, kumwendea Makerubi ?
Wanguvu huwa dhaifu, wajanja kuwa mazebi,
Onyo hili ongofu, likipangwa kwa silabi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Tajiri huwa chachefu, haliye huwa kabibi,
Humgeuza halafu, pato akawa hashibi,
Shida huja kumkifu, kusumbuka na usubi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

Tamati ukamilifu, anayeleta ni Rabi,
Mkidhi wetu Raufu, Muumba wetu Hababi,
Atakalo husadifu, sinibishie muhebi,
Ulimwengu ni sarabi, humeta na kumetua.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 115-116)

Référence dans le fichier d'archive vidéo :

VID_MGH2 (Zama Zetu za Siasa)

Texte

ZAMA ZETU ZA SIASA

Zamani za mazezeta, leo si za kufuasa,

Si zamani za kung'eta, na ulimaji wa sesa,

Zama hizi za kutota, zataka upole sasa,

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Ni zamani za kunyata, kula mboga ya msusa,

Hizi ni zama za kwata, na vichwa kuvitikisa,

Sizo zama za kubwata, za maneno ya ufyosa,

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Zama zile zimepita, za watu kuwanyanyasa,

Zile zama za kututa, na kunyang'anya mapesa,

Hizi zama za matata, kuchunguzana makosa,

Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Zino zama za kuteta, zenye visa na mikasa,
Sizo zama za kupata, kwa dhuluma na kutesa,
Ni zama za kuambata, yenye haki inopasa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Zama hizi za kujuta, zama zetu za Siasa,
Sizo za kufurukuta, na za macho kupepesa,
Ni zamani za kukata, makali na kuyatosa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Ni zama za kufuata, haki zao watu hasa,
Ni zamani za kufuta, mawazo yenye anasa,
Sizo zama za kuchota, wala dhuluma kunusa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Sizo zama za mafuta, za kucheza kibemasa,
Wala sizo za kuota, za njozi za kutomasa,
Si zama za kuokota, kujipatia halasa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Si zama za kujiita, lile jina la Mtesa,
Wala sizo za kukita, kupata mali kwa visa,

Hizi zama za kusita, za rai na kupapasa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Wangapi yamewapata, kwa kutafuta ukwasa,
Kuona vyameremeta, mijimali na vipusa,
Siasa iliwakuta, sasa wacheza kibisa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

Kaditama nimegota, tujihadhari kabisa,
Haki yetu kukamata, hata kama vile tosa,
Kama twapenda kuseta, dunia itatususa,
Zama hizi za Siasa, ni zama za tahadhari.

(MNYAMPALA, M., E., 1963 : pp 149-150)

3. Autres documents

a. Journaux

MAMBO LEO

gml1 – Numéro 352 avril 1952, page de une



HUUZWA SENTI 10

Gazeti hili hutolewa Public Relations Department na hupigwa chapa na Government Printer, Dar es Salaam

KILA BOMA N...

TANGANYIKA

MAMBO LEO

No. 352 APRILI 1952

Kufunguliwa kwa mitambo ya taa za umeme Morogoro uk. wa mbele

Uk. 39 na 40 Utunzaji wa Afya

Uk. 41 Taarifa ya Bwana D.C. wa Dsm. juu ya kodi za nyumba.

KUFUNGULIWA KWA MITAMBO YA NGUVU ZA UMEME KATIKA MJI WA MOROGORO

HOTUBA YA BWANA GAVANA WETU SIR EDWARD TWINING

Wakati wa kufungua station ya nguvu ya umeme siku ya Februari 23, iliyojengwa Morogoro na kampuni inayoendesha kazi ya mitambo ya nguvu za umeme (DARESCO) Mheshimiwa Bwana Gavana wetu Sir Edward Twining akasema katika hotuba yake: Tangu kufika kwa mara ya kwanza hapa Morogoro katika mwezi Julai, 1949, nimekuwa na hamu sana kuona kuwa mji huu unaozidi kukua uwekewe taa za umeme. Hivi leo ninayo furaha kuu kuwepo hapa na kuhudhuria katika kufunguliwa kwa mitambo ya kuendeshea nguvu za umeme mjini Morogoro. Baada ya Bwana Gavana kueleza hali ya mji wa Morogoro na maendeleo ambayo lazima yafuatwe kuufanya mji uwe wa kupendeza na baada ya kuisifu Kampuni ya nguvu za umeme Mheshimiwa Bwana Gavana wetu akamwambia mkuu wa kazi za nguvu za umeme: Mmeanza kazi yenu kwanza katika nchi hii mwaka 1931, na mwaka wa kwanza mlikuwa na watu 1,750 wanaotumia nguvu za umeme mwaka jana watumiaji wa umeme wamekuwa 9,800. Maendeleo haya ni ya upesi ajabu kabisa lakini pia lazima tufahamu kuwa kwa leo hii mko tu katikati ya hali ya mpango wenu wa maendeleo.

Taa za umeme katika miji yote nchini Tanganyika

Bwana Gavana akaendelea kusema, "Nguvu za umeme ni labda jambo moja katika vitu vikubwa kabisa vya ustaarabu vyenye faida ambavyo tuna weza kuvileta Afrika, na nia ya Serikali kuwa miji yote nchini ... nguvu hii ya umeme ... wakati upasao, na mimi ... kuwa Kampuni yenu ... sehemu ya kazi yake ... ustaw huu. Bila shaka ... matatizo kama vile ya ... vitu, na watumishi na ... ikawabidi wavumilie

Inaendelea uk. 39

MFALME ELIZABETH WA PILI

Mtukufu Mfalme wetu Elizabeth wa Pili, alizaliwa mwezi Aprili tarehe 21, 1926. Mwaka 1936 baba yake akashika kiti cha Ufalme akawa King George VI. Mfalme Elizabeth wa Pili huyu amesafiri mahala pengi, kwanza alifika Afrika ya Kusini na Southern Rhodesia katika mwaka 1947. Mwezi Januari mwaka huu akaondoka London kwenye safari ya kuzitembelea nchi za Ceylon, Australia na New Zealand. Safari ikavunjika walipokuwa Kenya kwa kusikia kifo cha baba yake King George VI. Na ikatangazwa kuwa yeye Elizabeth ashike kiti cha Ufalme

mojamoja kwa ...
Viwanda inayochukua njia za ku... nyumba...

gml2 – numéro 549 octobre 1953, page de une



WA SENTI 10

Gazeti hili hutolewa Public Relations Department na hupigwa chapa na Government Printer, Dar es Salaam

KILA BOMA NA POSTA

TANGANYIKA

MAMBO LEO

No. 549 OKTOBA 1953

Askari K.A.R. Mauritius uk. 116

Madaktari wanaotoka Makerere uk. 116

MAU MAU NI NINI?

Mau Mau ni kukata watoto nusu kwa nusu, mwili na miguu mbalimbali.

Mau Mau ni kuwafunga wanadamu mikono na miguu na kuwatupa motoni wafe.

Mau Mau ni kukata miguu ama kuitoa utumbo mifugo, ipate kufa kwa taabu. Hii ndiyo Mau Mau.

Wengi wakizungumza juu ya Mau Mau hutamka "wenzetu". Kwa ubinadamu ni wenzetu; lakini zaidi ya hayo si wenzetu; ...

Mau Mau ni chama cha siri. Kusudi lake ni kuvunja utawala ...vote wa Serikali huko Kenya, ...wakuu wa chama wakatawale. Wanachama ni baadhi ya Wakikuyu—baadhi tu—Wakikuyu wa...io watu wa dini na wengine pia ...wamepigana na Mau Mau tangu mwanzo.

Viongozi wa Mau Mau huwa...isha wafuasi wao kiapo cha ...ua Wazungu, ili kuwafukuza ...chini. Lakini ni Waafrika ndio ...aliouawa zaidi na Mau Mau ...ngu mwanzo wake mpaka ...sa. Wahindi na Wazungu ...aliouawa ni wachache tu. ...ivyo twaona ya kwamba baadhi ... Wakikuyu, kwa uovu wao, ...napigana na dunia nzima, ...a zaidi na Waafrika wengine. ...io maana ni lazima Mau Mau **...pondwe kama nyoka.** Hao ...getawala ni dhahiri utawala ... ungekuwa wa ukatili na ... tu. Serikali ya Kiingereza ... mpaka ugonjwa huu ...aosehemu ya nchi ya ...eshwa kabisa.

...gine walio... ...Gideani ...me... kurudi... Ke...nya. Baadhi yao wameonekana kwamba wamechanjwa na alama za chama. Wakikuyu wengine wasio Mau Mau wameonekana na alama za kipigo.

Kwetu sisi hapa Tanganyika, kuondoa wale wakina Mau Mau ni kama kuondoa funza mguuni. Funza si kitu kikubwa, lakini wasipoondolewa mguu waweza kuoza. Serikali ya Tanganyika imewaondoa, kwani mambo ya Mau Mau hayatakiwi katika nchi yetu. Tumekuwa na amani na maendeleo mema siku zote; hatutaki watoto wetu na wake zetu wauawe hivyo.

MKUTANO WA KWANZA WA E.A. HIGH COMMISSION UMEFANYWA MJINI DAR ES SALAAM

Mkutano wa Halmashauri Kuu ya Afrika Mashariki (East African High Commission) umefanywa mjini Dar es Salaam katika mwezi Septemba. Mkutano huu ni wa kwanza kufanyiwa mjini Dar es Salaam na picha hii yaonyesha baadhi ya wajumbe hao waliofanya mkutano huo.

Anzia kushoto walioketi ni: Sir Edward Twining (Gavana wetu wa Tanganyika), Sir Evelyn Baring (Gavana wa Kenya); Sir Andrew Cohen (Gavana wa Uganda) na Bwana J. D. Rankine (British Resident wa Zanzibar.)

Wanaosimama anzia kushoto pia ni: Bwana R. E. German (Postmaster General), Bwana J. C. Mundy (Commissioner for Income Tax), Sir Robert Scott (Administrator), Bwana A. F. Kirby (Commissioner for Transport) na Bwana A.G. Knox-Johnston (Asst. Chief Secretary, High Commission).

MSAMAHA KWA BUNDUKI WALIZO NAZO WATU ISIVYO HALALI

Serikali yadhani kwamba zipo bunduki nyingi walizo nazo watu bila kuwa na vyeti vipasavyo. Hilo ni kosa listahililo adhabu kubwa.

Ili kuwapatia nafasi watu hao wazitoe ama wazikatie vyeti bunduki hizo ama risasi walizo nazo isivyo halali, hapatakuwa na mashtaka yoyote kwa wale watakaozitoa kabla ya tarehe 31 Oktoba, kwa maofisa wenye mamlaka (kwenye vikao vya polisi) bunduki ama risasi hizo. Hali kadhalika, wenyewe hawatadaiwa ada ya vyeti kwa miaka iliyopita.

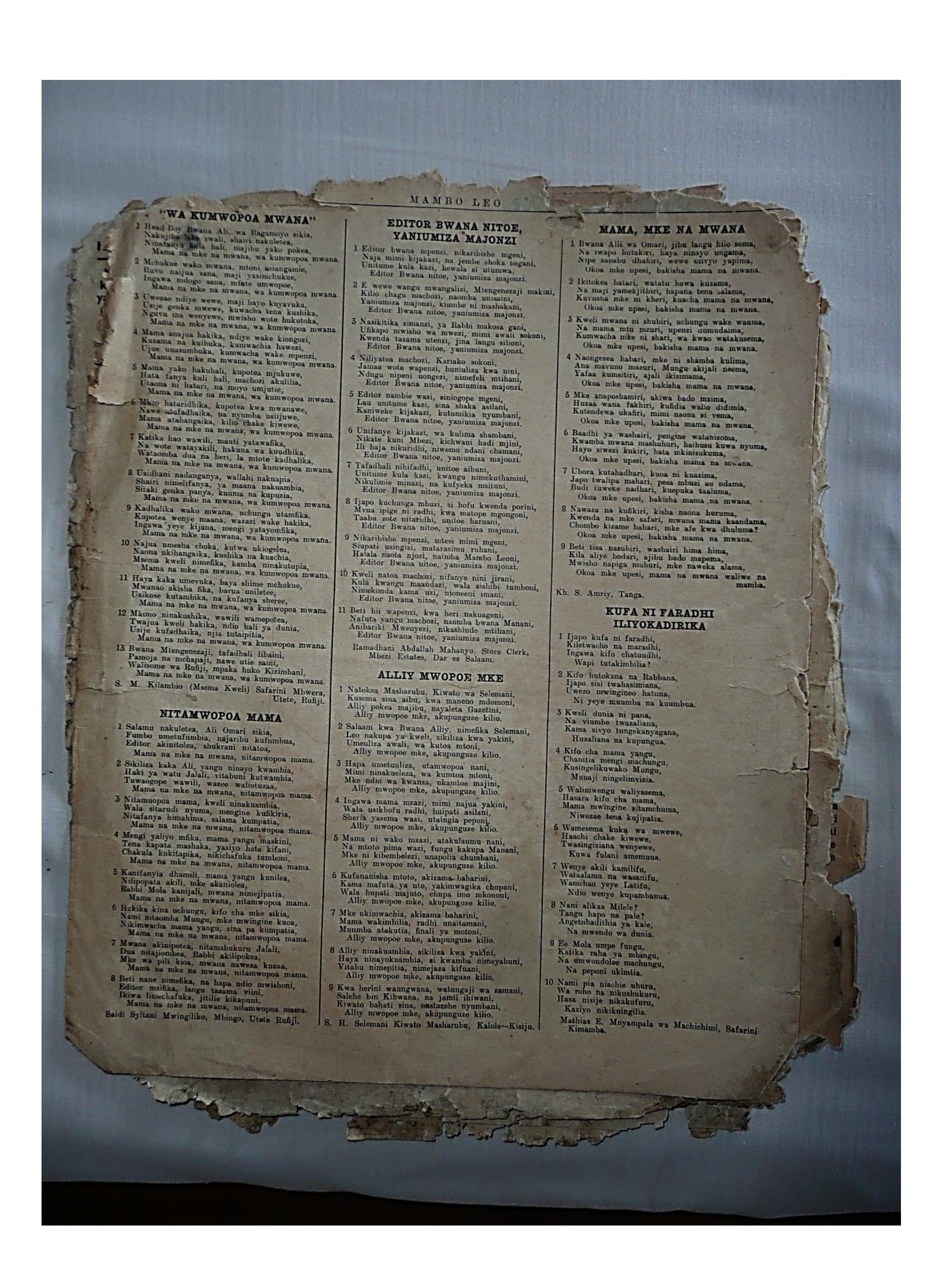
MASHINDANO YA SUNLIGHT CUP

Sisi tunaokuwa hapa Dar es Salaam tumeona mengi ya kufurahisha kwa juma ya mchezo wa Sunlight. Ama hakika mchezo huu hufurahiwa na wengi kabisa, maana tangu mchezo wa kwanza kati ya Tanga na Iringa umati uliomiminika uwanjani si wa kuuliza. Wengine niliwasikia wakisema "ikiwa watu wanakwenda makanisani na misikitini namna hii, ingekuwa jambo bora kabisa". Basi siku hiyo ya mchezo kati ya Tanga na Iringa ilikuwa hekaheka ya vija... uwanjani, makelele ya wazo... aji yalikuwa ya kuziba mas...

Inaendelea

gml3 - pas d'indication de date, poème de genre UTENZI de Mathias E. Mnyampala

KUFA NI FARADHI ILIYOKADIRIKA « La mort est la condition de la créature »



"WA KUMWOPOA MWANA"

1 Head-Boy Bwana Ali, wa Bagamoyo sikia,
Nakujibu lako swali, shairi nakuletea,
Ninafanya kula hali, majibu yako pokea,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

2 Mchukue wako mwana, mtoni asiangamie,
Ruvu naijua sana, maji yasimchukue,
Ingawa mdogo sana, mfate umwopoe,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

3 Uwezae ndiye wewe, maji hayo kuyavuka,
Usije geuka mwewe, kuwacha tena kushika,
Nguvu una wenyewe, mwisho wote hukutoka,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

4 Mama anajua hakika, ndiye wake kiongozi,
Kuzama na kuibuka, kumwachia hawezi,
Ujue unasumbuka, kumwacha wake mpenzi,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

5 Mama yako hakubali, kupotea mjukuwe,
Hata fanya kuli hali, machozi akulilia,
Utaona ni hatari, na moyo umjutie,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

6 Mkeo hataridhika, kupotea kwa mwanawe,
Nawe utafadhaika, na nyumba usiijuwe,
Mama atahangaika, kilio chake kiwewe,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

7 Katika hao wawili, mauti yatawafika,
Na wote watayakili, hakuna wa kuudhika,
Wataomba dua na heri, la mtoto kadhalika,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

8 Usidhani nadanganya, wallahi nakuapia,
Shairi nimelifanya, ya maana nakuambia,
Sitaki geuka panya, kuuma na kupuzia,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

9 Kadhalika wako mwana, uchungu utamfika,
Kupotea wenye maana, wazazi wake hakika,
Ingawa yeye kijana, mengi yatayomfika,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

10 Najua umesha choka, kutwa ukiogelea,
Naona ukihangaika, kushika na kuachia,
Msema kweli nimefika, kamba ninakutupia,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

11 Haya kaka umevuka, haya shime mchukue,
Mwanao akisha fika, barua uniletee,
Usikose kutambika, na kufanya sheree,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

12 Mkono ninakushika, wawili wamepotea,
Twajua kweli hakika, ndio hali ya dunia,
Usije kufadhaika, njia tutaipitia,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

13 Bwana Mtengenezaji, tafadhali libaini,
Pamoja na mchapaji, nawe utie saini,
Walisome wa Rufiji, mpaka huko Kizimbani,
Mama na mke na mwana, wa kumwopoa mwana.

S. M. Kilambio (Msema Kweli) Safarini Mbwera,
Utete, Rufiji.

NITAMWOPOA MAMA

1 Salamu nakuletea, Ali Omari sikia,
Fumbo umetufumbia, najaribu kufumbua,
Editor akinitolea, shukrani nitatoa,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

2 Sikiliza kaka Ali, yangu ninayo kwambia,
Haki ya watu Jalali, vitabuni kutwambia,
Tuwaogope wawili, wazee waliotuzaa,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

3 Nitamuopoa mama, kweli ninakuambia,
Wala sitarudi nyuma, mengine kufikiria,
Nitafanya himahima, salama kumpatia,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

4 Mengi yaliyo mfika, mama yangu maskini,
Tena kapata mashaka, yasiyo hata kifani,
Chakula kukitapika, nikichafuka tumboni,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

5 Kanifanyia dhamili, mama yangu kunilea,
Nilipopata akili, mke akaniolea,
Rabbi Mola kanijali, mwana nimejipatia,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

6 Hakika kina uchungu, kifo cha mke sikia,
Nami nitaomba Mungu, mke mwingine kuoa,
Nikimwacha mama yangu, sina pa kumpatia,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

7 Mwana akinipotea, nitamshukuru Jalali,
Dua nitajiombea, Rabbi akilipokea,
Mke wa pili kioa, mwana naweza kuzaa,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

8 Beti nane nimefika, na hapa ndio mwishoni,
Editor msifika, langu tazama viini,
Ikiwa limechafuka, jitilie kikapuni,
Mama na mke na mwana, nitamwopoa mama.

Saidi Syltani Mwingiliko, Mbingo, Utete Rufiji.

EDITOR BWANA NITOE, YANIUMIZA MAJONZI

1 Editor bwana mpenzi, nikaribishe mgeni,
Naja mimi kijakazi, na jembe shoka begani,
Unitume kula kazi, hewala si utumwa,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

2 E wewe wangu mwangalizi, Mtengenezaji makini,
Kilio chagu machozi, naomba unisaini,
Yaniumiza majonzi, kiumbe ni mashakani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

3 Nasikitika simanzi, ya Rabbi makosa gani,
Ufikapo mwisho wa mwezi, mimi awali sokoni,
Kwenda tazama utenzi, jina langu silioni,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

4 Niliyatoa machozi, Kariako sokoni,
Jamaa wote wapenzi, huniuliza kwa nini,
Ndugu nipeni uongezi, nimefeli mtihani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

5 Editor nambie wazi, siniogope mgeni,
Lau unitume kazi, sina shaka asilani,
Kaniweke kijakazi, kutumikia nyumbani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

6 Unifanye kijakazi, wa kulima shambani,
Nikate kuni Mbezi, kichwani hadi mjini,
Ili haja nikuridhi, niwemo ndani chamani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

7 Tafadhali nihifadhi, unitoe aibuni,
Unitume kula kazi, kwangu nimekuthamini,
Nikulimie minazi, na kufyeka msituni,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

8 Ijapo kuchunga mbuzi, si hofu kwenda porini,
Mvua ipige ni radhi, kwa matope mgongoni,
Taabu zote nitaridhi, unitoe haruani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

9 Nikaribishe mpenzi, mtesi mimi mgeni,
Siupati usingizi, matarasimu ruhani,
Halala naota njozi, naimba Mambo Leoni,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

10 Kweli natoa machozi, nifanye nini jirani,
Kula kwangu maandazi, wala sishibi tumboni,
Nimekonda kama uzi, nioneeni imani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

11 Beti hii wapenzi, kwa heri nakuageni,
Nafuta yangu machozi, naomba bwana Manani,
Anibariki Mwenyezi, nikashinde mtihani,
Editor Bwana nitoe, yaniumiza majonzi.

Ramadhani Abdallah Mahanyu, Store Clerk,
Mbezi Estates, Dar es Salaam.

ALLIY MWOPOE MKE

1 Natokea Masharubu, Kiwato wa Selemani,
Kusema sina aibu, kwa maneno mdomoni,
Alliy pokea majibu, nayaleta Gazetini,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

2 Salaam kwa Bwana Alliy, nimefika Selemani,
Leo nakupa ya kweli, sikiliza kwa yakini,
Umeuliza awali, wa kutoa mtoni,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

3 Hapa umetuuliza, utamwopoa nani,
Mimi ninakueleza, wa kumtoa mtoni,
Mke ndio wa kwanza, ukamtoe majini,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

4 Ingawa mama mzazi, mimi najua yakini,
Wala usikhofu radhi, huipati asilani,
Sheria yasema wazi, utaingia peponi,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

5 Mama ni wako mzazi, atakulaumu nani,
Na mtoto pima wazi, fungu kakupa Manani,
Mke ni kibembelezi, unapolia chumbani,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

6 Kufananisha mtoto, akizama baharini,
Kama mafuta ya uto, yakimwagika chupani,
Wala hupati majuto, chupa imo mkononi,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

7 Mke ukimwachia, akizama baharini,
Mama wakimbilia, radhi unaitamani,
Muumba atakutia, finali ya motoni,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

8 Alliy ninakuambia, sikiliza kwa yakini,
Haya ninayokuambia, si kwamba nimeyabuni,
Vitabu nimepitia, nimejaza kifuani,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

9 Kwa herini waungwana, watungaji wa zamani,
Salehe bin Kibwana, na jamii ihiwani,
Kiwato bahati sina, nastarehe nyumbani,
Alliy mwopoe mke, akupunguze kilio.

S. H. Selemani Kiwato Masharubu, Kalole—Kisiju.

MAMA, MKE NA MWANA

1 Bwana Alli wa Omari, jibu langu hilo soma,
Na iwapo hutakiri, haya ninayo ungama,
Nipe sababu dhahiri, wewe ulivyo yapima,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

2 Ikitokea hatari, watatu hawa kuzama,
Na maji yamekjithiri, hapana tena salama,
Kuvusha mke ni kheri, kuacha mama na mwana,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

3 Kweli mwana ni shubiri, uchungu wake wauma,
Na mama mtu mzuri, upenzi uumudaima,
Kumwacha mke ni shari, wa kwao watakusema,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

4 Naongezea habari, mke ni shamba kulima,
Ana mavuno mazuri, Mungu akijali neema,
Yafaa kumsitiri, ajali ikisimama,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

5 Mke anaposhamiri, akiwa bado mzima,
Huzaa wana fakhiri, kufidia walio didimia,
Kutendewa ukafiri, mimi naona si vema,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

6 Baadhi ya washairi, pengine watanizoma,
Kwamba mwana mashuhuri, haihusu kuwa nyuma,
Hayo siwezi kukiri, hata mkinisukuma,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

7 Ubora kutahadhari, kuoa ni kuazima,
Japo twalipa mahari, pesa mbuzi au ndama,
Budi tuweke nadhari, kuepuka taaluma,
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

8 Nawaza na kufikiri, kisha naona huruma,
Kwenda na mke safari, mwana mama kaandama,
Chombo kizame bahari, mke afe kwa dhuluma?
Okoa mke upesi, bakisha mama na mwana.

9 Beti tisa nasubiri, washairi hima hima,
Kila aliye hodari, ajibu bado mapema,
Mwisho napiga muhuri, mke naweka alama,
Okoa mke upesi, mama na mwana waliwe na mamba.

Kh. S. Amriy, Tanga.

KUFA NI FARADHI ILIYOKADIRIKA

1 Ijapo kufa ni faradhi,
Kiletwacho na maradhi,
Ingawa kifo chatuudhi,
Wapi tutakimbilia?

2 Kifo hutokana na Rabbana,
Ijapo sisi twahasimiana,
Uwezo mwingineo hatuna,
Ni yeye muumba na kuumbua.

3 Kweli dunia ni pana,
Na viumbe twazaliana,
Kama sivyo tungekanyagana,
Huzaliana na kupungua.

4 Kifo cha mama yangu,
Chanitia mengi machungu,
Kusingelikuwako Mungu,
Muuaji ningelimvizia.

5 Walimwengu waliyasema,
Hasara kifo cha mama,
Mama mwingine sitamchuma,
Niwezae tena kujipatia.

6 Wamesema kuku wa mwewe,
Haachi chake kiwewe,
Twasingiziana wenyewe,
Kuwa fulani amemuua.

7 Wenye akili kamilifu,
Wataalamu na wasanifu,
Wamchao yeye Latifu,
Ndio wenye kupambanua.

8 Nani alikaa Milele?
Tangu hapo na pale?
Angetuhadithia ya kale,
Na mwendo wa dunia.

9 Ee Mola umpe fungu,
Katika raha ya mbingu,
Na umwondolee machungu,
Na peponi ukimtia.

10 Nami pia niachie uhuru,
Wa roho na nikushukuru,
Hasa nisije nikakufuru,
Kaziyo nikikuingilia.

Mathias E. Mnyampala wa Machichimi, Safarini Kimamba.

gml4 – juillet 1954



MASIKITIKO

Mambo Leo, aitwaye huitika,
2 ...aji imaniyo, Gazetini kuniweka,
...a heri haji mbio, usikutwe na mashaka,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

...ditor bwana hiyana, sina budi kutamka,
...apu lako linavuna, khasara inayonifika,
Nitakusema bayana, nihamishwe Afrika,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

Stahily nalia Roja, nalia nasikitika,
Wala sina ngojangoja, na machozi hunitoka,
Wanani jua Miteja, Kusini ya Tanganyika,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

4 Sikuambii Mwambao, huko nilikozalika,
Kinondoni wa Rumondo, pia anasikitika,
Bahati yetu ya Nondo, hata Bibi katutoka,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

5 Kila mwaka mara sita, mashairi kuandika,
Muda wa miaka sita, na stampu nabandika,
Ningalikuwa Kipata, jioni ningalikufika,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

6 Kisa gani Editor, zangu pesa kuteseka,
Masikini na tajiri, wanapenda furahika,
Japo kaka Abushiri, Tanga anasikitika,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

7 Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika,
...ishike Dini nisali, nimuombe Rabhuka,
Fikira za udhalili, ubongo unapungua,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

...a moja la suna, nitilie kwa hakika,
...tu k...ukuru bayana, Ewe Bwana mtajika,
...kuombea Rabana, uzidishiwe baraka,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

Beti tisa ninaacha, kwamba sijafurahika,
Nikipata nitachacha, mwakani nikijatoka,
Falau ni majaliwa, kwaherini kina kaka,
Ubora kunipa kweli, nikaacha kuandika.

Roja Stahily Mweran, Tang...

SERIKALI HULETA AMANI

...aarufu mtengenezaji, tafadhali nipokee,
...ini hapa si mwenyeji, haya yangu nitolee,
...asomwe hata Rufiji, na Ufipa yaenee,
...vinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

...toisifu Ulaya, nyuma iwe Tanganyika,
...mbo ndio haya, yaenda yakizunguka,
...akuwa ni mbaya, wenzangu watanicheka,
...inza siku hizi, ni kijiji cha amani.

...hukuru Serikali, kutuletea walinzi,
...a huu wa pili, tangu waanze kazi,
...ika Aprili, kwa sasa wana vizazi,
...aza siku hizi, ni kijiji cha amani.

...ametufikia polisi, wapatao darizeni,
Na walitujia kwa fosi, kwa kulinda amani,
Pamoja na wao mfuasi, yeye juu nao chini,
Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

...ama ilikuwa taabu, wahuni kutuchachia,
...alinzi wamewasubu, na kijiji kimetulia,
...sa sisi na mababu, twamshukuru Malkia,
Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

...upiti na kimzigo, kichwani chachukuliwa,
...ta uwe mgogo, una mwana mtawa,
...takupiga vigongo, wakufanye umelewa,
...vinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

...a hasa stesheni, waenda zako Nguruka,
...iga spekesheni, hadi bahasha laanguka,
...mi tumboni, huku wakikucheka,
...siku hizi, ni kijiji cha amani.

8 Ukimshika mmoja, utaiona pata shika,
Ukifanya kujikunja, utaiona pata shika,
Tena hao ni wajanja, kapuni watakuweka,
Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

9 Siku hizi ni shuari, nawaarifu wasafiri,
Hata uvae zari, hautowatia aari,
Upite na kufikiri, safarini wafika heri,
Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

10 Sir Edward Gavana wetu ,mlinzi wa Tanganyika,
Usiwe nyuma yetu, kwani tutahangaika,
Bwana uwe mbele yetu, wewe ndiwe msifika,
Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

11 Isipite miaka minne, twakuomba samahani,
Utuletee na wengine, watutoe adhabuni,
Ingawa wawe wanne, watapunguza uhuni,
Uvinza siku hizi, ni kijiji cha amani.

12 Sintokutia uchungu, mtengenezaji maarufu,
Nimetunga kibunju, maana hautonisifu,
Nami nashika banju, nakaa nikikushufu,
Mola aendeleze, serikali yetu njema.

Y. Harun Rashid, Trade School, Ifunda.

PESA

1 Mola alipoviumba, viumbe vyote sikia,
Nani aliyemuomba, sarafu kutuletea,
Kwani sasa zinagomba, kupatikana udhia,
Heri kugeuka simba, vinyama kujililia.

2 Hapo kale za zamani, kitu hiki hakikuwa,
Leo kina mtihani, wala sipati kuambia,
Kweli aheri zamani, Babu alihadithia,
Zikilia mfukoni, naona zanitania.

3 Kuzitafuta matata, kuzitumia sawia,
Hao wenye kuzipata, wanazo huko walia,
Wasema zaleta vita, kali kama ya Korea,
Kila mwezi ninapata, shida hazijanishia!!

4 Wazipatao kwa wingi, mifukoni kuchomoa,
Hata hivyo hawaungi, mashati yawaishia,
Zesha katika mitungi, au vibanda ingia,
Ninywe chai siturungi, huenda zitatulia.

5 Wengine zawatatiza, safari huzifungia,
Safari ya toka Mwanza, Mzizima kuingia,
Wengi wao wajiponza, makwao kujirudia,
Kapu limejaa pweza, wametokeza mikia!

6 Mjomba Akilimali, mwenzio nadidimia,
Hebu fanya kulihali, nipate wako wasia,
Ninazipata kamili, mbona tena zakimbia?
Nijitie ubakhili, labda zitaongoa.

7 Bwana Mzee Waziri, najua unatambua,
Tungeonana kwa siri, mengi ningekufolea,
Kila ninapofikiri, naona naangamia,
Hasa tindi likithihiri, zaidi kuteketea.

8 Kaka Salehe Kibwana, Mdanzi Mweny...
Matumizi hupandana, nikaenda kwa ...
Nikiongeza ujana, jelani nitaingia,
Wengi watanitukana, wengine kunibeua.

9 Dhiki haiji kwa moja, hayo yananielea,
Hupatwa hata Makoja, wajazao magunia,
Ila kwangu ni vioja, au baa lanijia?
Naona zinafuja, uzee wanyemelea.

10 Beti kumi za ujomba, haja yangu ni kuj...,
Sio mtu kuniimba, gazeti tutachafua,
Kinyamwezi naliyomba, kila lugha na jua,
Mapesa utamu wake, bado sijau...

Saidi Roberts (Kimbu...), Tabora.

MAMA NA MKE NA MWANA

1 Editor mwenye ngoma, nipigie kutangaza,
Ya mmoja kumwandama, wawili kuwasaaza,
Mwenye uchungu kuchoma, macho yakafanya kiza,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

2 Nitamuopoa nani, kuzama Ruvu mtoni,
Nguvu yangu mwilini, alie nipa Manani,
Mtu mmoja yakini, wa kumtoa majini,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

3 Awezae ndie mie, haya maji kuyavuka,
Mmoja nikitoka naye, wawili watatoweka,
Kilio kiniingilie, na matanga kuyaweka,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

4. Mama ni wangu mzazi, taabu nyingi kazipata,
Mke naye ni mpenzi, wala si mwenye matata,
Mwana ndie kijakazi, dukani lete mafuta,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

5 Mama najua hakika, ndie wangu kiongozi,
Kuzama na kusumbuka, kumwachia siwezi,
Nitajitahidi kumshika, au nitakosa radhi,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

6 Mke nae maridhia, nyumbani ndie mwenzangu,
Endapo akipotea, yatanikuta matungu,
Sitaweza kumwachia, kifo cha mke ni pingu,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

7 Mwana ni yangu zawadi, alie nipa Muumba,
Hunifaa na kusadi, kwa dhiki ikaniwamba,
Sitamwacha afe maji, mwana ni changu kilimba,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

8 Katika wao watatu, mmoja nahitajia,
Kuwachia si thubutu, wote wakanipotea,
Hapo mnambie mtu, wa kuwahi kuvamia,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

9 Ndugu zangu nimechoka, na mwili umelegea,
Kutwa ninahangaika, kushika nikiachia,
Manyakanga watajika, msaada ninangojea,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

10 Tamati yangu ya chuma, hapa penu uwanjani,
Nimekaa nalalama, mshare umo tumboni,
Kutwa nina unguruma, hata na macho sioni,
Mama na mke na mwana, nitamuopoa nani?

Ali s/o Omari Head Boy
wa D.C. Bagamoyo.

KIPATO NI KUJALIWA

1 Kipato twakililia, huku huko kufuatia,
Kipato twakiombea, kila tunapotulia,
Kipato huhitajia, kwa machozi tukilia,
Kipato udhia, humwendea asowazia.

2 Kipato kinasumbua, mtu hapendi sinzia,
...ipato kukiachilia, mtu huona hatia,
...ato hukimbia, msitu usofikia,
Kipato humwendea, yule aloandikiwa.

3 Kipato nawaambia, bure twajisumbua,
Kipato jasho chatoa, kulima na kupalia,
...pato kukingojea, zile siku za jua,
Kipato chamrukia, mtu aliyejikalia.

4 Kipato hata kutulia, si chako kukufikia,
Kipato hakuandikia, jitahidi kila njia,
Kipato hata kunuia, usiku bila tulia,
Kipato hukimbia, iwe leo umepokea.

5 Kipato cha kunyakua, mifuko ya rupie,
Kipato ulorithia, na iwe magunia,
Kipato hujiondekea, wewe bila julia,
Kipato huingia, na kutoka sawia.

6 Kipato na ukibania, bure wasumbukia,
Kipato ukijihinia, nguo kiraka kutia,
Kipato ukizuia, za kwiba bila kutia,
Kipato hupotea, bila wewe kujua.

7 Kipato kukiombea, kwa ... a kujijua,
Kipato kukikania, kila ... ulojua,
Kipato kukihamia, p... ...mbua,
Kipato hukaa, kwake...

8 Kipato naishia, nane...
Kipato kijipatia, mawaii ...kia,
Kipato kujiendea, faham... ...andikia,
Kipato kutulia, faham... ...lia.

H. M. ... 25 ... Mbeya.

UHURU

uhu111969

Une du journal, le 11 juin 1969

Mathias E. Mnyampala disparaît le 8 juin 1969. La nouvelle de sa mort fait l'objet de nombreuses publications à l'époque dont cette une du journal UHURU « indépendance » qui relate le déroulement des funérailles de l'auteur à Dodoma. La présence de Rashidi Kawawa, Vice-Président de la République Unie de Tanzanie témoigne de funérailles nationales. Par ailleurs des poèmes en l'hommage de l'auteur se succèdent pendant quelques jours dans les éditions de juin 1969 du journal UHURU. L'intégralité des exemplaires de juin et juillet 1969 de ce journal est conservée à la bibliothèque centrale *(maktaba kuu)* de Dar es Salaam où nous avons pu les consulter.

... kavaa shati jeupe ni Naibu wa Khatibu wa Bunge, Chifu E. Mang'enya. Wabunge wapya kadhaa vile vile waliapishwa.

Kawawa ahudhuria mazishi Dodoma

MAKAMU wa Pili wa Rais Bwana Rashidi Kawawa jana alikuwa miongoni mwa maelfu ya wananchi wa mjini Dodoma waliohudhuria mazishi ya marehemu Mathias Mnyampala aliyefariki juzi usiku huko Dodoma kutokana na ugonjwa.

Bwana Kawawa aliwasili huko jana asubuhi kwa ndege akifuatana na Waziri wa Usafirishaji, Njia na Kazi, Bwana Lusinde, Kaimu wa Jaji Mkuu wa Tanzania Bwana Biron na Mkuu wa Mkoa wa Dodoma, Bwana K. Y. Komba.

Akizungumza kwa niaba ya Makamu wa Pili wa Rais, Bwana Lusinde aliwaambia wananchi waliokusanyika nyumbani kwa marehemu huyo baada ya mazishi kwamba kifo cha Bwana Mnyampala ni pigo kubwa sana kwa Tanzania.

Alieleza kwamba ingawa marehemu alikuwa hakimu wa mahakama ya kwanza, lakini pia alikuwa mwalimu mkubwa sana katika kukuza lugha ya Kiswahili, mwandishi mkubwa wa vitabu na mashairi, na ndiye aliyeanzisha mtindo mpya wa mashairi ya kupokezana uitwao 'Ngonjera.'

Bwana Lusinde alisema kwamba, Bwana Kawawa alihudhuria mazishi hayo kwa sababu marehemu alikuwa rafiki yake na pia kumwakilisha Rais na Serikali kwenye mazishi hayo.

Bwana Alexander Kanyamala, kwa niaba ya waliofiwa alimshukuru Makamu wa Pili na wenzake kwa kuacha shughuli zao na kuhudhuria mazishi hayo. Bw. Kawawa aliondoka jana mchana kurudi Dar es Salaam.

* * *

Kufukuzwa kwa Bwana Ronald Ngala kuwa Mwenyekiti wa KANU tawi la Mombasa hivi karibuni kunaleta wasi wasi mkubwa miongoni mwa baadhi ya wanasiasa ambao wanaogopa kuwa huenda akaanzisha chama kipya cha siasa au kufufua chama cha KADU ambacho kilivunjika zamani.

MBIO ZA MWENGE

(Na Mwandishi wetu, Morogoro)

Mwenge wa Uhuru uliwasili jana mjini Morogoro, ambako ulilala na kuwaka kucha katika uwanja wa Saba Saba, kabla ya kuelekea huko Kilosa leo asubuhi.

Mamia ya wananchi pamoja na watoto wa shule walijipanga katika barabara zilizopitia Mwenge huo kwenda katika viwanja vya Saba Saba, ambako Mwenge ulipokewa na Mkuu wa Wilaya, Bwana J. T. Munisi ambaye baadaye aliwajulisha vijana walioubeba kwa wananchi waliokusanyika hapo.

Mmoja kati ya vijana waliokuwa wakikimbiza Mwenge huo, Bwana Mrisho Vuai, toka Unguja alitoa salam kutoka kwa Vijana wa Afro-Shirazi, kwa vijana wa Tanu Yonth League wa Morogoro.

Dr. Temu ambay... Chama cha Wafa... nganyika (NUTA) ... ra 45 kutoka jum... zilizopigwa. Mjum... shwa na Chama c... PA), Bwana S. M. ... kura 31 akifuatiwa ... Mbilinyi wa Chuo ... es Salaam na Bi. F... simamishwa na U... wake wa Tanganyi...

Mgombea uchag... Kikuu cha Ushirik... ka; Bwana B. M. S... 13 ambapo Bw. R... mbula wa Tanu Y... kura moja tu. K... uchaguzi ziliharibik...

Mbunge huyo ... mwenye umri wa m... limu wa mambo ... Chuo Kikuu cha D...

Mashirika sita ka... yoshirikishwa na T... lilituma mgombea ... mwezi uliopita kuja... achwa wazi baada ... twange kufukuzwa ...

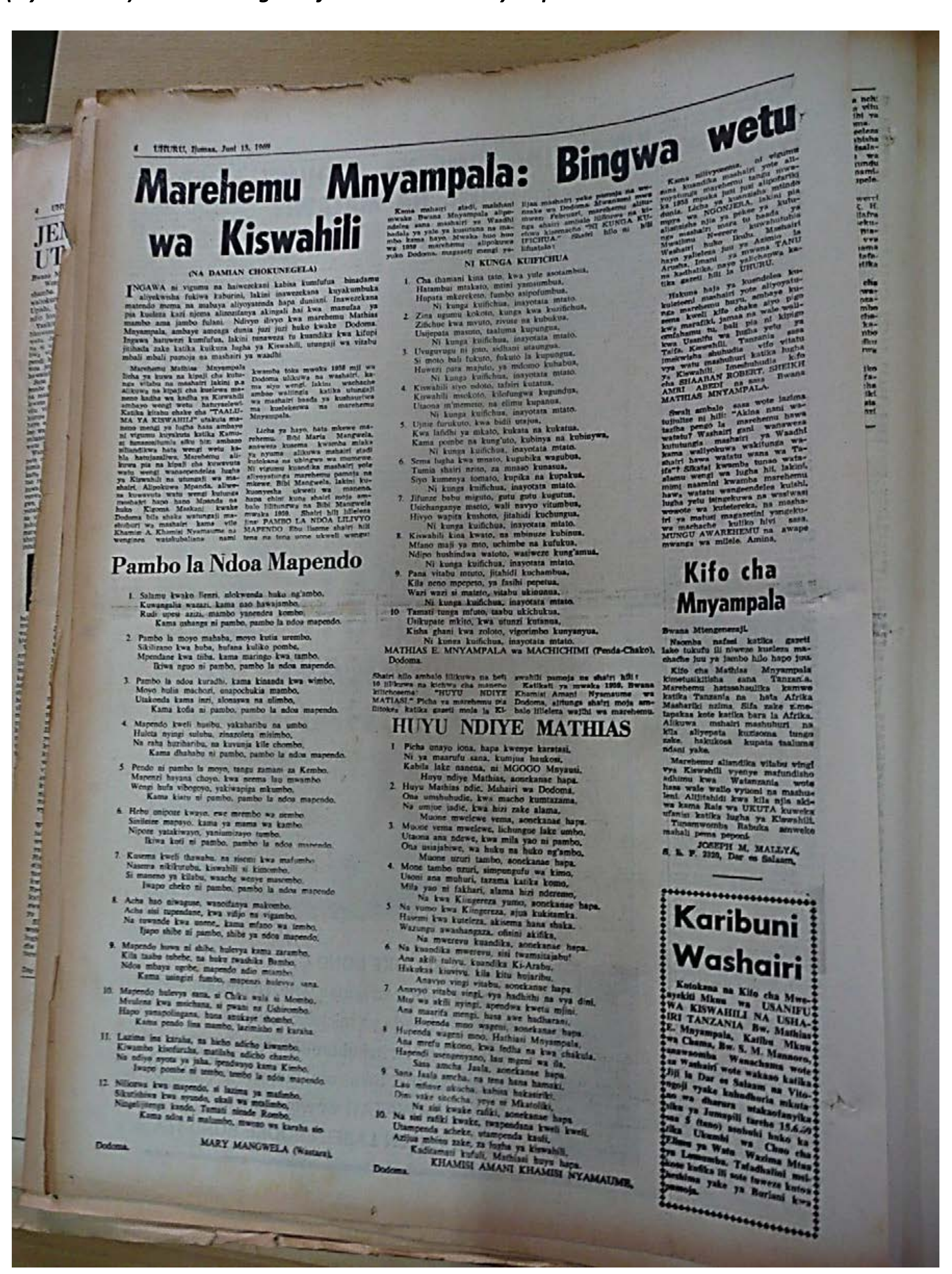
Katiba ya muda ... kila shirika lililo... TANU halina bud... mmoja wakati kiti ... ka Bunge kinapoach...



uhu131969

UHURU, vendredi 13 juin 1969

Poèmes de genre SHAIRI de Mary Mangwela (Wastara) et de Khamis Amani Khamis (Nyamaume) en l'hommage de feu Mathias E. Mnyampala



4 UHURU, Ijumaa, Juni 13, 1969

Marehemu Mnyampala: Bingwa wetu wa Kiswahili

(NA DAMIAN CHOKUNEGELA)

INGAWA ni vigumu na haiwezekani kabisa kumfufua binadamu aliyekwisha fukiwa kaburini, lakini inawezekana kuyakumbuka matendo mema na mabaya aliyoyatenda hapa duniani. Inawezekana pia kueleza kazi njema aliyoifanya akingali hai kwa manufaa ya mambo ama jambo fulani. Ndivyo ilivyo kwa marehemu Mathias Mnyampala, ambaye ameaga dunia juzi juzi huko kwake Dodoma. Ingawa hatuwezi kumfufua, lakini tunaweza tu kuandika kwa kifupi jitihada zake katika kukuza lugha ya Kiswahili, utungaji wa vitabu mbali mbali pamoja na mashairi ya waadhi.

NI KUNGA KUIFICHUA

1. Cha thamani kina tato, kwa yule asotambua,
Hatambui mtakato, mtini yamsumbua,
Hupata mkereketo, fumbo asipofumbua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

2. Zina ugumu kokoto, kunga kwa kuifichua,
Zifichue kwa mvuto, zivuse na kubukua,
Usijepata masuto, taaluma kupungua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

3. Uvuguvugu ni joto, sidhani utaungua,
Si moto bali fukuto, fukuto la kupungua,
Huwezi pata majuto, ya mdomo kuhabua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

4. Kiswahili siyo ndoto, tafsiri kutatua,
Kiswahili msokoto, kilofungwa kugundua,
Utaona m'memeto, na elimu kupanua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

5. Ujue furukuto, kwa bidii utajua,
Kwa lafidhi ya mkato, kukata na kukatua,
Kama pombe na kung'uto, kubinya na kubinywa,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

6. Sema lugha kwa mnato, kugubika wagubua,
Tumia shairi nzito, za mnaso kunasua,
Siyo kumenya tomato, kupika na kupakua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

7. Jifunze babu miguto, gutu gutu kugutua,
Usichanganye mseto, wali navyo vitumbua,
Hivyo wapita kushoto, jitahidi kuchungua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

8. Kiswahili kina kwato, na mbinuze kubinua,
Mfano maji ya mto, uchimbe na kufukua,
Ndipo hushindwa watoto, wasiweze kung'amua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

9. Pana vitabu mtuto, jitahidi kuchambua,
Kila neno mpepeto, ya fasihi pepetua,
Wazi wazi si matato, vitabu ukinunua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

10. Tamati tunga mfuto, taabu ukichukua,
Usikupate mkito, kwa utunzi kutanua,
Kisha ghani kwa zoloto, vigorimbo kunyanyua,
Ni kunga kuifichua, inayotata mtato.

MATHIAS E. MNYAMPALA wa MACHICHIMI (Penda-Chako).
Dodoma.

Shairi hilo ambalo lilikuwa na beti 10 lilikuwa na kichwa cha maneno kilichosema: "HUYU NDIYE MATIASI." Picha ya marehemu pia ilitokea katika gazeti moja la Kiswahili pamoja na shairi hili!

Katikati ya mwaka 1959, Bwana Khamisi Amani Nyamaume wa Dodoma, alitunga shairi moja ambalo lilielezea wajihi wa marehemu.

Kama nilivyosema, ni vigumu sana kuandika mashairi yote aliyoyatunga marehemu tangu mwaka 1958 mpaka juzi juzi alipofariki dunia. Licha ya kuanzisha mtindo mpya wa NGONJERA, lakini pia alianzisha njia ya pekee ya kutunga mashairi mara tu baada ya Mwalimu Nyerere kuwahutubia Washairi huko Ikulu. Mashairi hayo yalielezea juu ya Azimio la Arusha, Imani ya mwana TANU na kadhalika, nayo yalichapwa katika gazeti hili la UHURU.

Hakuna haja ya kuendelea kuleleza mashairi yote aliyoyatunga marehemu huyu, ambaye kusema kweli kifo chake siyo pigo kwa marafiki, jamaa na wale waliomfahamu tu, bali pia ni kipigo kwa Usanifu wa lugha yetu ya Taifa, Kiswahili. Tanzania sasa imeshuhudia vifo vitatu vya watu mashuhuri katika lugha ya Kiswahili. Imeshuhudia kifo cha SHAABAN ROBERT, SHEIKH AMRI ABEDI na sasa Bwana MATHIAS MNYAMPALA.

Swali ambalo sasa wote lazima tujiulize ni hili: "Akina nani wataziba pengo la marehemu hawa watatu? Washairi gani wanaweza kututungia mashairi ya Waadhi kama waliyokuwa wakitunga wana wa Tashairi hawa watatu tunao watafa"? Sikatai kwamba tunao wataalamu wengi wa lugha hii, lakini mimi naamini kwamba marehemu hawa watatu wangeendelea kuishi, lugha yetu isingekuwa na wasiwasi wowote wa kutetereka, na mashairi ya mafunzi magazetini yangekuwa machache kuliko hivi sasa. MUNGU AWAREHEMU na awape mwanga wa milele. Amina.

Pambo la Ndoa Mapendo

1. Salamu kwako lienzi, ulokwenda huko ng'ambo,
Kuwangalia wazazi, kama nao hawajambo,
Rudi upesi azizi, mambo yanendea kombo,
Kama ushanga ni pambo, pambo la ndoa mapendo.

2. Pambo la moyo mahaba, moyo kutia urembo,
Sikilizano kwa huba, hufana kuliko pombe,
Mpendane kwa tiiba, kama maringo kwa tambo,
Ikiwa nguo ni pambo, pambo la ndoa mapendo.

3. Pambo la ndoa kuradhi, kama kinanda kwa wimbo,
Moyo hulia machozi, unapochukia mambo,
Utakonda kama inzi, ulonaswa na ulimbo,
Kama kofia ni pambo, pambo la ndoa mapendo.

4. Mapendo kweli huoibu, yakaharibu na umbo
Huleta nyingi sulubu, zinazoleta misimbo,
Na raha huiharibu, na kuvunja kile chombo,
Kama dhahabu ni pambo, pambo la ndoa mapendo.

5. Pendo ni pambo la moyo, tangu zamani za Kembo,
Mapenzi hayana choyo, kwa neema lao mwambo
Wengi hufa vibogoyo, yakiwapiga mkumbo,
Kama kiatu ni pambo, pambo la ndoa mapendo.

6. Hebu unipoze kwayo, ewe mrembo wa nembo
Sinileze mapayo, kama ya mama wa kambo,
Nipoze yatakiwayo, yaniumizayo tumbo,
Ikiwa koti ni pambo, pambo la ndoa mapendo.

7. Kusema kweli thawabu, na siemi kwa mafumbo
Nasema nikikutubu, kiswahili si kimombo,
Si maneno ya kilabu, waache wenye masombo,
Iwapo cheko ni pambo, pambo la ndoa mapendo

8. Acha hao niwague, wanoifanya makombo,
Acha sisi tupendane, kwa vifijo na vigambo,
Na tuwande kwa unene, kama mfano wa lembo,
Ijapo shibe ni pambo, shibe ya ndoa mapendo,

9. Mapendo huwa ni shibe, hulevya kama zarambo,
Kila taabu tubebe, na huku twashika Bombo,
Ndoa mbaya ugobe, mapendo ndio mtambo,
Kama usingizi fumbo, mapenzi hulevya sana.

10. Mapendo hulevya sana, si Chiku wala si Mombo,
Mvulana kwa msichana, si pwani na Uchirombo,
Hapo yanapolingana, huna atakaye chombo,
Kama pendo lina mambo, lazimisho ni karaha.

11. Lazima ina karaha, na hicho ndicho kiwambo,
Kiwambo kinofurahia, matilaba ndicho chambo,
Na ndiyo nyota ya jaha, ipendwayo kama Kimbo,
Iwapo pombe ni tembo, tembo la ndoa mapendo.

12. Niliozwa kwa mapendo, si lazima ya mafumbo,
Sikutishwa kwa nyundo, ukali wa mtalimbo,
Ningelijenga kando, Tamati ninde Rombo,
Kama ndoa ni malumbo, mwisho wa karaha sio.

Dodoma. MARY MANGWELA (Wastara).

HUYU NDIYE MATHIAS

1. Picha unayo iona, hapa kwenye karatasi,
Ni ya maarufu sana, kumjua haukosi,
Kabila lake nanena, ni MGOGO Mnyausi,
Huyu ndiye Mathias, aonekanae hapa.

2. Huyu Mathias ndie, Mshairi wa Dodoma,
Ona umshuhudie, kwa macho kumtazama,
Na umjue jadie, kwa hizi zake alama,
Muone mwelewe vema, aonekanae hapa.

3. Muone vema mwelewe, lichunguze lake umbo,
Utaona ana ndewe, kwa mila yao ni pambo,
Ona usiajabiwe, wa huku na huko ng'ambo,
Muone uzuri tambo, aonekanae hapa.

4. Mone tambo nzuri, simpungufu wa kimo,
Usoni ana muhuri, tazama katika komo,
Mila yao ni fakhari, alama hizi nderemo,
Na kwa Kiingereza yumo, aonekanae hapa.

5. Na yumo kwa Kiingereza, ajua kukitamka,
Hasemi kwa kuteleza, akisema hana shaka,
Wazungu awashangaza, ofisini akifika,
Na mwerevu kuandika, aonekanae hapa.

6. Na kuandika mwerevu, sisi twamstaajabu!
Ana akili tulivu, kuandika Ki-Arabu,
Hakukaa kivivu, kila kitu hujaribu,
Anavyo vingi vitabu, aonekanae hapa.

7. Anavyo vitabu vingi, vya hadhithi na vya dini,
Mtu wa akili nyingi, apendwa kwetu mjini,
Ana maarifa mengi, hasa awe hadharani,
Hupenda mno wageni, aonekanae hapa.

8. Hupenda wageni mno, Hathiasi Mnyampala,
Ana mrefu mkono, kwa fedha na kwa chakula,
Hapendi usengenyano, lau mgeni wa ila,
Sana amcha Jaala, aonekanae hapa.

9. Sana Jaala amcha, na tena hana hamaki,
Lau mfinye akicha, kabisa hakasiriki,
Dini yake sioficha, yeye ni Mkatoliki,
Na sisi kwake rafiki, aonekanae hapa.

10. Na sisi rafiki kwake, twapendana kweli kweli,
Utampenda acheke, utampenda kauli,
Azijua mbinu zake, za lugha ya kiswahili,
Kaditamati kufuli, Mathiasi huyu hapa.

Dodoma. KHAMISI AMANI KHAMISI NYAMAUME.

Kifo cha Mnyampala

Bwana Mtengenezaji,

Naomba nafasi katika gazeti lako tukufu ili niweze kueleza machache juu ya jambo hilo hapo juu.

Kifo cha Mathias Mnyampala kimetusikitisha sana Tanzania. Marehemu hatasahaulika kamwe katika Tanzania na hata Afrika Mashariki nzima. Sifa zake zimetapakaa kote katika bara la Afrika. Alikuwa mshairi mashuhuri na kila aliyepata kuzisoma tungo zake, hakukosa kupata taaluma ndani yake.

Marehemu aliandika vitabu vingi vya Kiswahili vyenye mafundisho adhimu kwa Watanzania wote hasa wale walio vyuoni na mashuleni. Alijitahidi kwa kila njia akiwa kama Rais wa UKUTA kuweka ufanisi katika lugha ya Kiswahili.

Tunamwomba Rabuka amweke mahali pema peponi.

JOSEPH M. MALLYA,
S. L. P. 2320, Dar es Salaam.

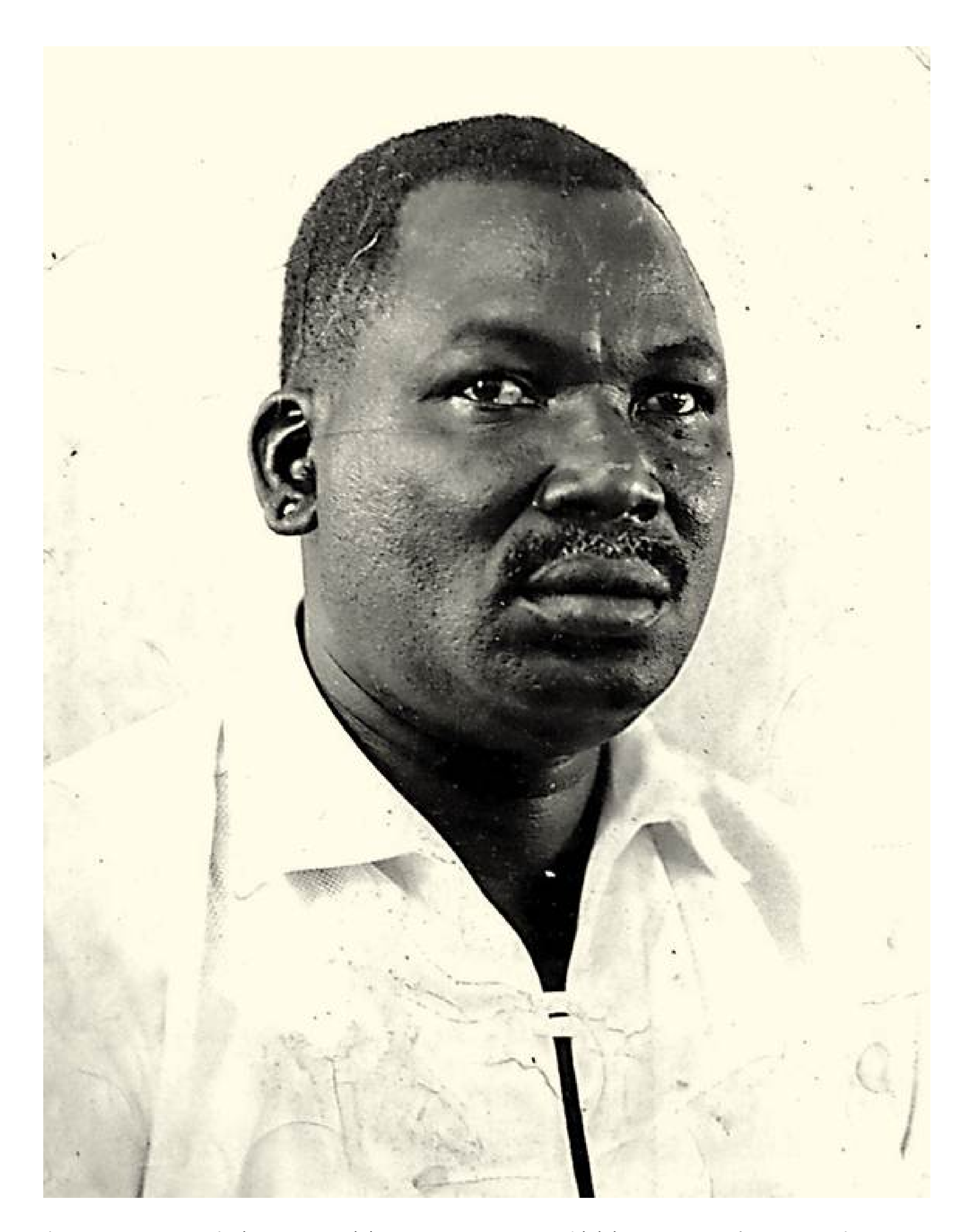
Karibuni Washairi

Kutokana na Kifo cha Mwenyekiti Mkuu wa USANIFU WA KISWAHILI NA USHAIRI TANZANIA Bw. Mathias E. Mnyampala, Katibu Mkuu wa Chama, Bw. S. M. Mannoro, anawaomba Wanachama wote na Washairi wote wakaao katika Jiji la Dar es Salaam na Vitongoji vyake kuhudhuria mkutano wa dharura utakaofanyika siku ya Jumapili tarehe 15.6.69 saa 5 (tano) asubuhi huko katika Ukumbi wa Chuo cha Elimu ya Watu Wazima Mtaa wa Lumumba. Tafadhalini mnikote katika hili sote tuweza kutoa heshima yake ya Buriani kwa pamoja.

b. Photographies

Portraits de Mathias E. Mnyampala (1917-1969)

mem1



Mathias E. Mnyampala (1917-1969) (auteur inconnu - n.d.) (c) Copie numérique Mathieu ROY 2007

mem2

L'image a été copiée sur un support numérique et envoyée pour conservation pérenne par nous sur le site media des hyper archives en lignes (MEDIHAL) du Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S). La notion de pérennité de la conservation implique la duplication régulière et sans limitation de durée de l'image assuré par MEDIHAL mais aussi un travail de veille et d'évolution du format dans lequel elle est conservée afin qu'elle demeure accessible dans les formats d'image à venir.

L'image est consultable en suivant ce lien (consulté le 25 juin 2012) :

http://medihal.archives-ouvertes.fr/medihal-00517208

La référence est :

oai:medihal.archives-ouvertes.fr:medihal-00517208

L'auteur de la prise de vue et sa date sont inconnus. La structure des métadonnées du site MEDIHAL ne nous a permis que d'enregistrer l'actuel détenteur du « copyright » – soit « *hakimiliki »* en *kiswahili* - M. Charles M. Mnyampala en ce qui concerne le tirage original et nous-mêmes en tant qu'auteur de la copie numérique en 2007.

Jeshi la Kujenga Taifa (JKT) « armée de la construction nationale »

jkt1



Mathias E. Mnyampala (1917-1969) : enseignant de *kiswahili* à la *Jeshi la Kujenga Taifa* « Armée de la Construction Nationale » en compagnie de trois officiers (informations de Charles M. Mnyampala)(auteur inconnu - n.d.) (c) Copie numérique Mathieu ROY 2007

Tombe de Mathias E. Mnyampala (1917-1969)

kmm

Charles M. Mnyampala nous a conduits en 2007 sur la tombe de son père à Dodoma (Tanzanie). Nous l'avons prise en photographie et avons déposé l'image numérique sur MEDIHAL pour conservation et diffusion pérennes. Sur la croix qui surplombe la tombe se lisent l'année de naissance de l'auteur – 1917 - et la date de sa disparition, le 8 juin 1969. Ces dates font l'objet de confusions et ce document est important pour une clarification. Aussi Mathias E. Mnyampala a été très intégré dans les cercles islamiques. En tant que poète il a fréquenté son ami le Cheikh Kaluta Amri Abedi au sein de la grande mosquée de l'Ahmadiyya à Dar es Salaam sur l'avenue Bibi Titi Mohamed mais

également en tant que juge *(kadhi)* dans le tribunal islamique des affaires familiales d'ILALA « A » à Dar es Salaam en 1966 (*Cf* deuxième annexe document mnkT43). La tombe chrétienne indique qu'il est resté dans la foi catholique dans laquelle il s'est formé dans un esprit remarquable de tolérance et d'ouverture.

La photographie est conservée sous référence :

oai:medihal.archives-ouvertes.fr:medihal-00517203

Le lien d 'accès est le suivant :

http://medihal.archives-ouvertes.fr/medihal-00517203

(consulté le 25 juin 2012)

Vidato « les entailles »

Les deux photographies ont été prises en 2010 à l'entrée du port de Dar es Salaam, non loin de la route nommée « Touré drive ». Les *vidato* (sg. *kidato* cl.7) - encoches ou entailles – sont taillées dans les troncs des arbres. Elles ont une fonction d'échelle et permettent de récolter les fruits. Leur présence est banale et leur usage répandu dans tout le pays, y compris sur une plage de la mégalopole économique tanzanienne.

vidato1



vidato2

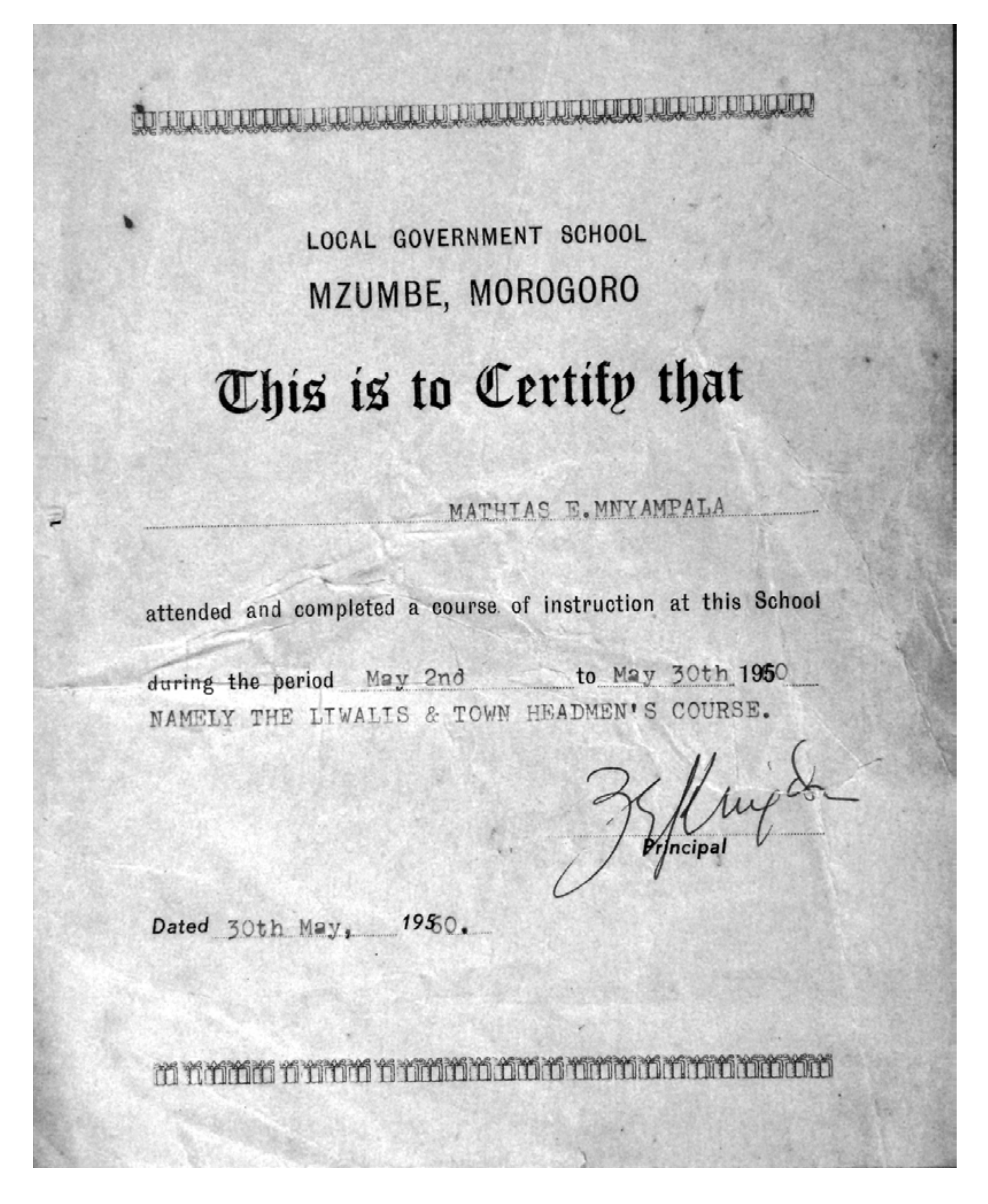


c. Certificats

Cours des liwalis et des chefs de ville de l'école locale d'administration, Mzumbe, Morogoro (30 mai 1960)

Local Government School : « Liwalis and town headmen's course »

lgs



LOCAL GOVERNMENT SCHOOL

MZUMBE, MOROGORO

This is to Certify that

MATHIAS E. MNYAMPALA

attended and completed a course of instruction at this School

during the period May 2nd to May 30th 1960

NAMELY THE LIWALIS & TOWN HEADMEN'S COURSE.

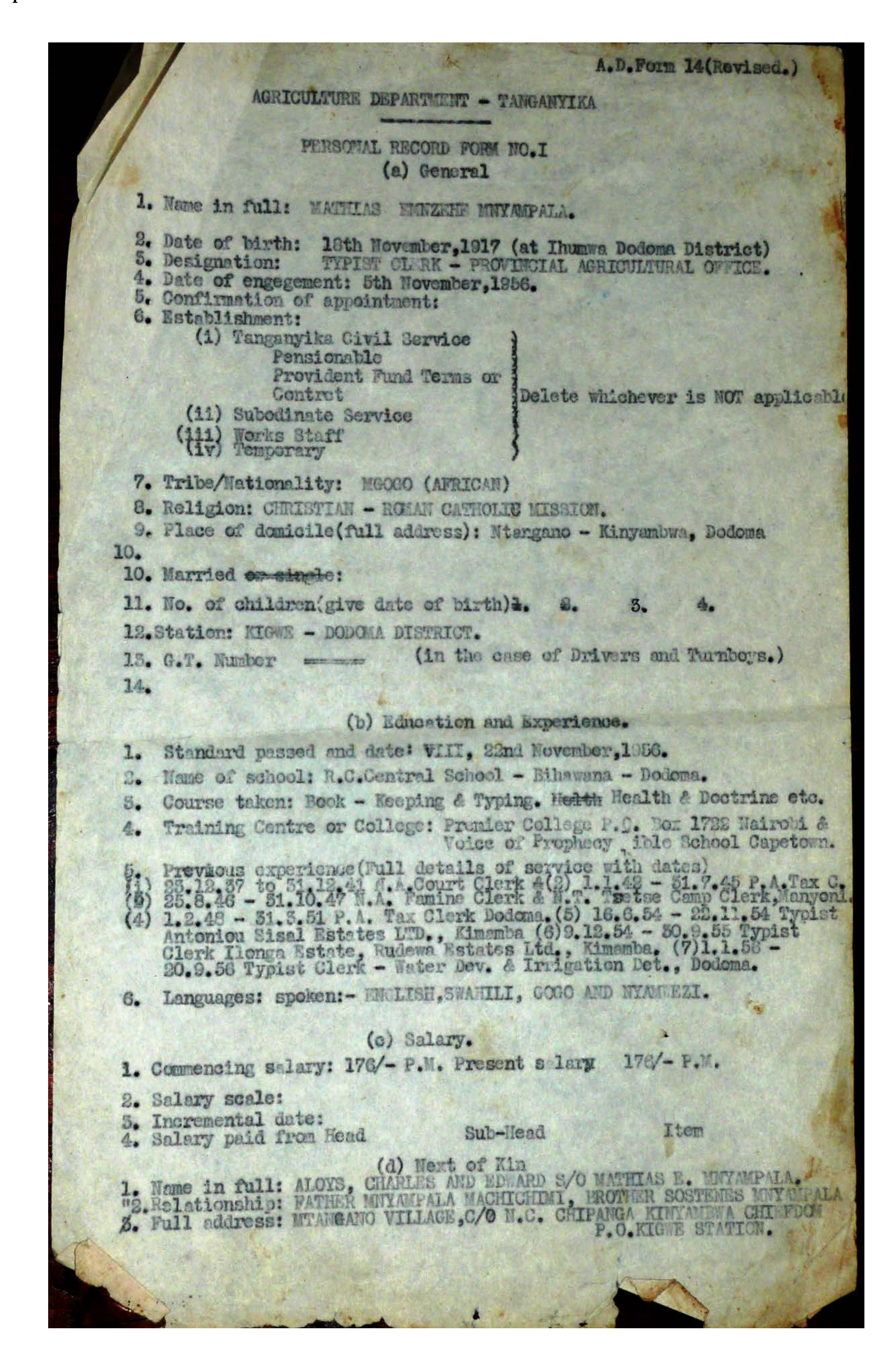
Principal

Dated 30th May, 1960.

Le terme swahili d'origine arabe sg *« liwali »* pl. « *maliwali* » signifie « gouverneur, chef » (LENSELAER, A. *et al,* 1983 : 265). Il est ici intégré au singulier en anglais et l'accord au pluriel se fait suivant la grammaire anglaise par suffixation du 's' et non par préfixation de 'ma'.

Personal Record Form n°1 (1956) – Agriculture Department Tanganyika

prf1956



A.D.Form 14(Revised.)

AGRICULTURE DEPARTMENT - TANGANYIKA

PERSONAL RECORD FORM NO.I

(a) General

1. Name in full: MATHIAS EMNZEHE MNYAMPALA.

2. Date of birth: 18th November,1917 (at Ihumwa Dodoma District)
3. Designation: TYPIST CLERK - PROVINCIAL AGRICULTURAL OFFICE.
4. Date of engegement: 5th November,1956.
5. Confirmation of appointment:
6. Establishment:
   - (i) Tanganyika Civil Service Pensionable Provident Fund Terms or Contrct
   - (ii) Subodinate Service
   - (iii) Works Staff
   - (iv) Temporary

   } Delete whichever is NOT applicabl[e]

7. Tribe/Nationality: MGOGO (AFRICAN)
8. Religion: CHRISTIAN - ROMAN CATHOLIC MISSION.
9. Place of domicile(full address): Ntangano - Kinyambwa, Dodoma

10.

10. Married ~~or single~~:
11. No. of children(give date of birth) 1. 2. 3. 4.
12. Station: KIGWE - DODOMA DISTRICT.
13. G.T. Number ——— (in the case of Drivers and Turnboys.)
14.

(b) Education and Experience.

1. Standard passed and date: VIII, 22nd November,1956.
2. Name of school: R.C.Central School - Bihawana - Dodoma.
3. Course taken: Book - Keeping & Typing. ~~Helth~~ Health & Doctrine etc.
4. Training Centre or College: Premier College P.O. Box 1782 Nairobi & Voice of Prophecy Bible School Capetown.
5. Previous experience(Full details of service with dates)
(1) 23.12.37 to 31.12.41 N.A.Court Clerk 4(2) 1.1.42 - 31.7.45 P.A.Tax C. (3) 25.8.46 - 31.10.47 N.A. Famine Clerk & N.T. Tsetse Camp Clerk,Manyoni. (4) 1.2.48 - 31.3.51 P.A. Tax Clerk Dodoma.(5) 16.6.54 - 22.11.54 Typist Antoniou Sisal Estates LTD., Kimamba (6)9.12.54 - 30.9.55 Typist Clerk Ilonga Estate, Rudewa Estates Ltd., Kimamba. (7)1.1.56 - 20.9.56 Typist Clerk - Water Dev. & Irrigation Det., Dodoma.
6. Languages: spoken:- ENGLISH,SWAHILI, GOGO AND NYAMWEZI.

(c) Salary.

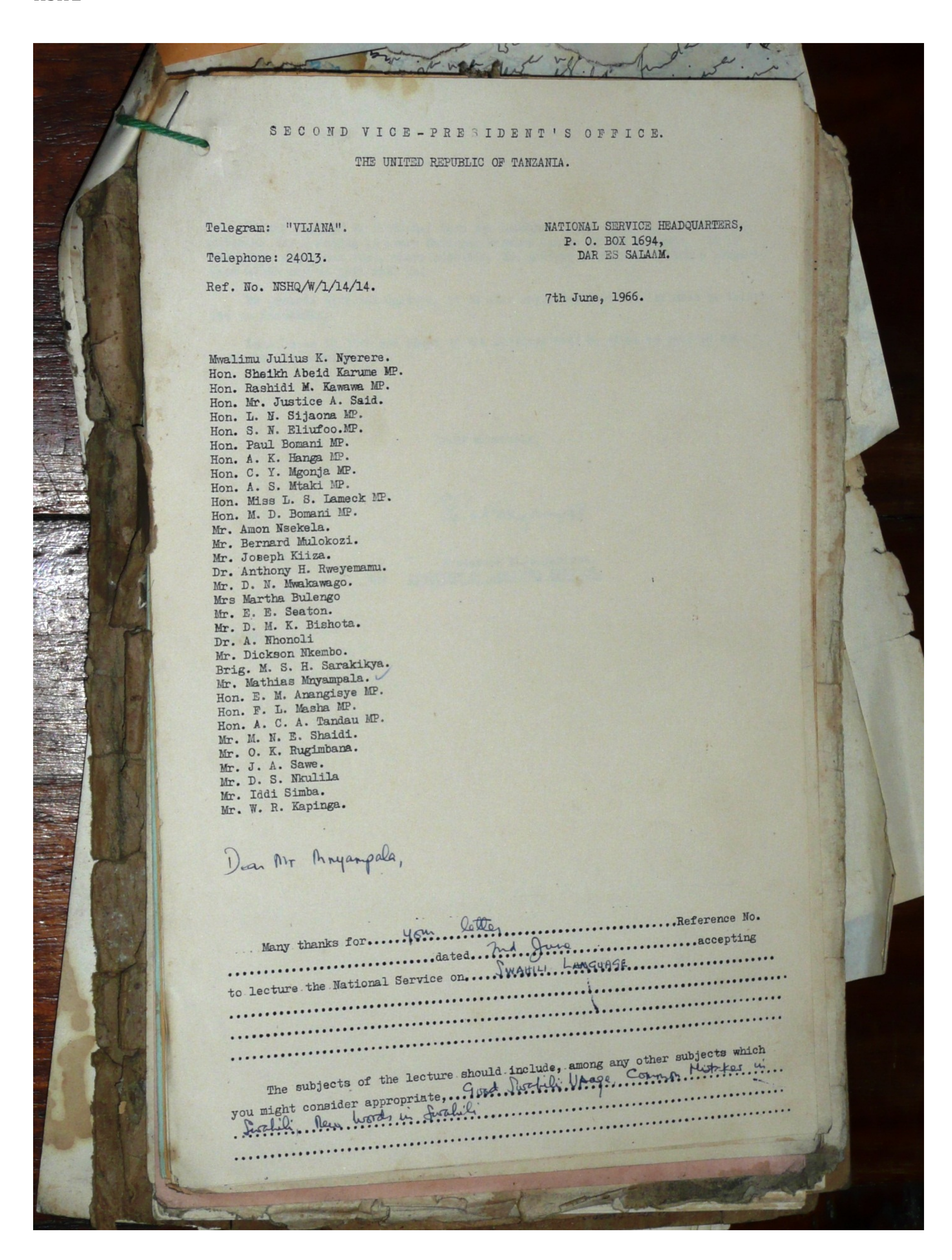
1. Commencing salary: 176/- P.M. Present salary 176/- P.M.
2. Salary scale:
3. Incremental date:
4. Salary paid from Head Sub-Head Item

(d) Next of Kin

1. Name in full: ALOYS, CHARLES AND EDWARD S/O MATHIAS E. MNYAMPALA.
"2. Relationship: FATHER MNYAMPALA MACHICHIMI, BROTHER SOSTENES MNYAMPALA
3. Full address: MTANGANO VILLAGE,C/O N.C. CHIPANGA KINYAMBWA CHIEFDOM P.O.KIGWE STATION.

Lettre du National Service Headquarter « siège du service national » – 7/6/1966

nsh1



SECOND VICE-PRESIDENT'S OFFICE.

THE UNITED REPUBLIC OF TANZANIA.

Telegram: "VIJANA".

Telephone: 24013.

Ref. No. NSHQ/W/1/14/14.

NATIONAL SERVICE HEADQUARTERS,
P. O. BOX 1694,
DAR ES SALAAM.

7th June, 1966.

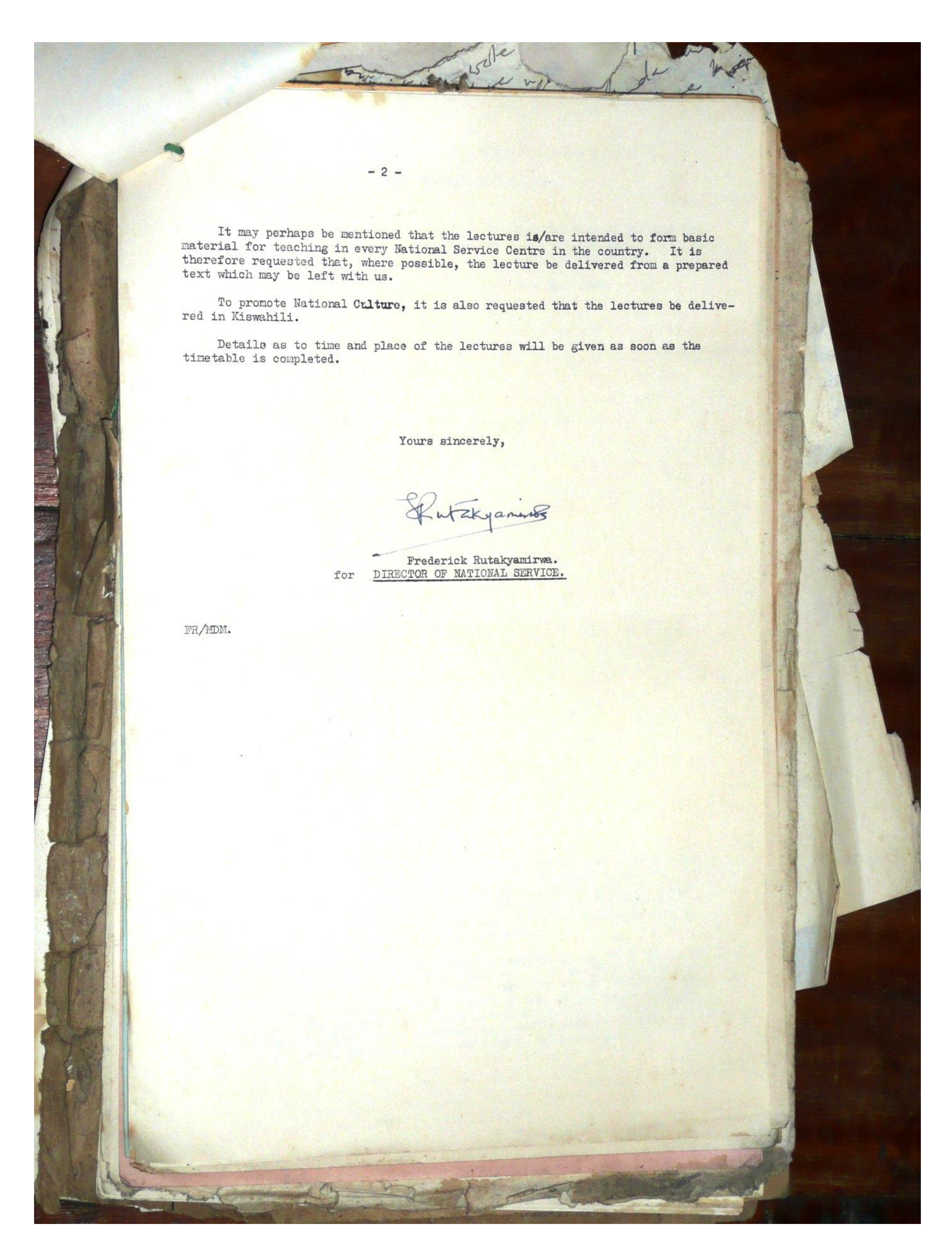
Mwalimu Julius K. Nyerere.
Hon. Sheikh Abeid Karume MP.
Hon. Rashidi M. Kawawa MP.
Hon. Mr. Justice A. Said.
Hon. L. N. Sijaona MP.
Hon. S. N. Eliufoo.MP.
Hon. Paul Bomani MP.
Hon. A. K. Hanga MP.
Hon. C. Y. Mgonja MP.
Hon. A. S. Mtaki MP.
Hon. Miss L. S. Lameck MP.
Hon. M. D. Bomani MP.
Mr. Amon Nsekela.
Mr. Bernard Mulokozi.
Mr. Joseph Kiiza.
Dr. Anthony H. Rweyemamu.
Mr. D. N. Mwakawago.
Mrs Martha Bulengo
Mr. E. E. Seaton.
Mr. D. M. K. Bishota.
Dr. A. Nhonoli
Mr. Dickson Nkembo.
Brig. M. S. H. Sarakikya.
Mr. Mathias Mnyampala.
Hon. E. M. Anangisye MP.
Hon. F. L. Masha MP.
Hon. A. C. A. Tandau MP.
Mr. M. N. E. Shaidi.
Mr. O. K. Rugimbana.
Mr. J. A. Sawe.
Mr. D. S. Nkulila
Mr. Iddi Simba.
Mr. W. R. Kapinga.

Dear Mr Mnyampala,

Many thanks for your letter Reference No. .... dated 2nd June accepting to lecture the National Service on Swahili Language ....

The subjects of the lecture should include, among any other subjects which you might consider appropriate, Good Swahili Usage. Common Mistakes in Swahili. New words in Swahili. ....

nsh2



- 2 -

It may perhaps be mentioned that the lectures is/are intended to form basic material for teaching in every National Service Centre in the country. It is therefore requested that, where possible, the lecture be delivered from a prepared text which may be left with us.

To promote National Culture, it is also requested that the lectures be delivered in Kiswahili.

Details as to time and place of the lectures will be given as soon as the timetable is completed.

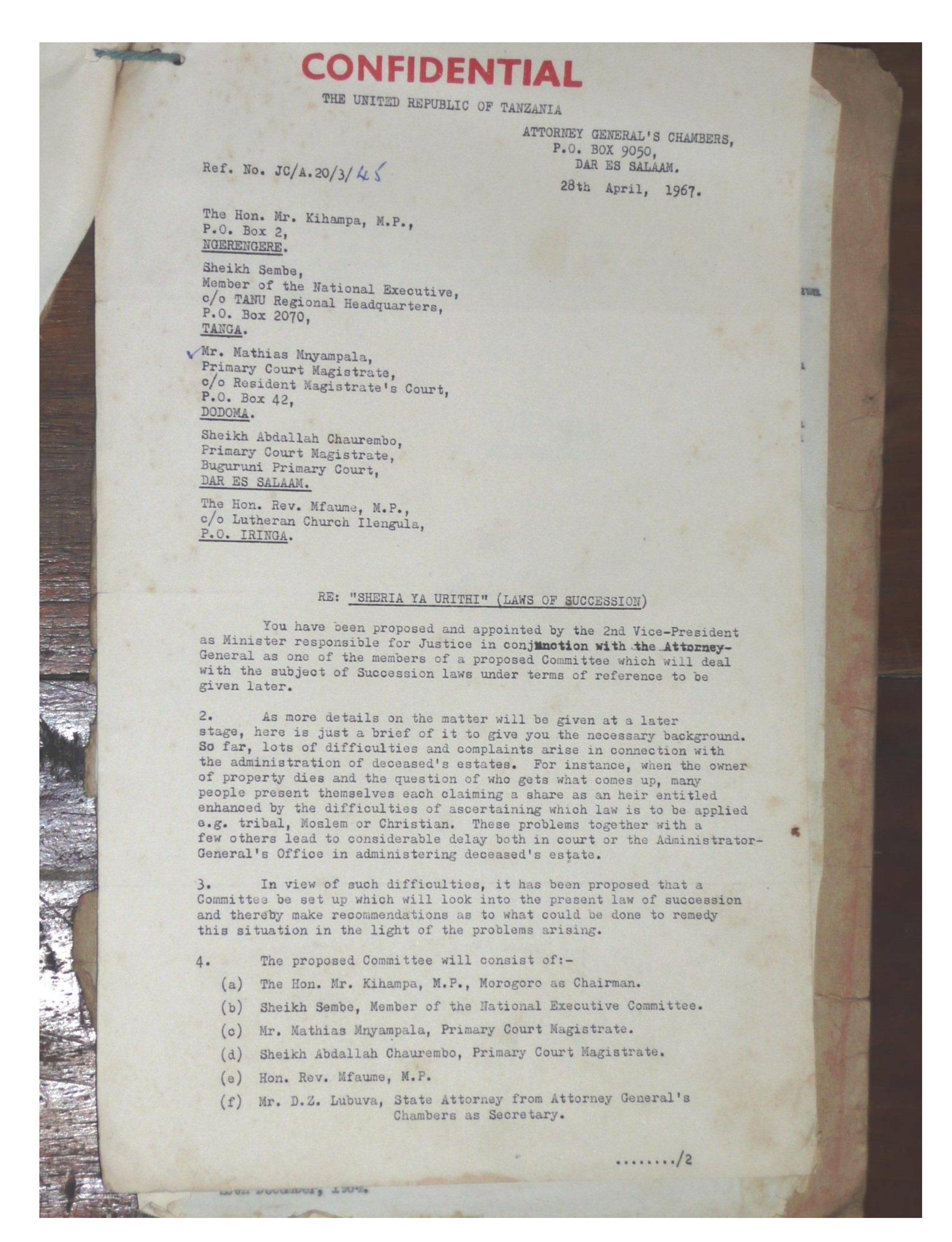
Yours sincerely,

Frederick Rutakyamirwa.
for DIRECTOR OF NATIONAL SERVICE.

FR/MDM.

Lettre de nomination en tant que membre du comité d'harmonisation des lois de succession (sheria ya urithi) – 28/4/1967

szu1



CONFIDENTIAL

THE UNITED REPUBLIC OF TANZANIA

ATTORNEY GENERAL'S CHAMBERS,
P.O. BOX 9050,
DAR ES SALAAM.

Ref. No. JC/A.20/3/45

28th April, 1967.

The Hon. Mr. Kihampa, M.P.,
P.O. Box 2,
NGERENGERE.

Sheikh Sembe,
Member of the National Executive,
c/o TANU Regional Headquarters,
P.O. Box 2070,
TANGA.

✓Mr. Mathias Mnyampala,
Primary Court Magistrate,
c/o Resident Magistrate's Court,
P.O. Box 42,
DODOMA.

Sheikh Abdallah Chaurembo,
Primary Court Magistrate,
Buguruni Primary Court,
DAR ES SALAAM.

The Hon. Rev. Mfaume, M.P.,
c/o Lutheran Church Ilengula,
P.O. IRINGA.

RE: "SHERIA YA URITHI" (LAWS OF SUCCESSION)

You have been proposed and appointed by the 2nd Vice-President as Minister responsible for Justice in conjunction with the Attorney-General as one of the members of a proposed Committee which will deal with the subject of Succession laws under terms of reference to be given later.

2. As more details on the matter will be given at a later stage, here is just a brief of it to give you the necessary background. So far, lots of difficulties and complaints arise in connection with the administration of deceased's estates. For instance, when the owner of property dies and the question of who gets what comes up, many people present themselves each claiming a share as an heir entitled enhanced by the difficulties of ascertaining which law is to be applied e.g. tribal, Moslem or Christian. These problems together with a few others lead to considerable delay both in court or the Administrator-General's Office in administering deceased's estate.

3. In view of such difficulties, it has been proposed that a Committee be set up which will look into the present law of succession and thereby make recommendations as to what could be done to remedy this situation in the light of the problems arising.

4. The proposed Committee will consist of:-

(a) The Hon. Mr. Kihampa, M.P., Morogoro as Chairman.

(b) Sheikh Sembe, Member of the National Executive Committee.

(c) Mr. Mathias Mnyampala, Primary Court Magistrate.

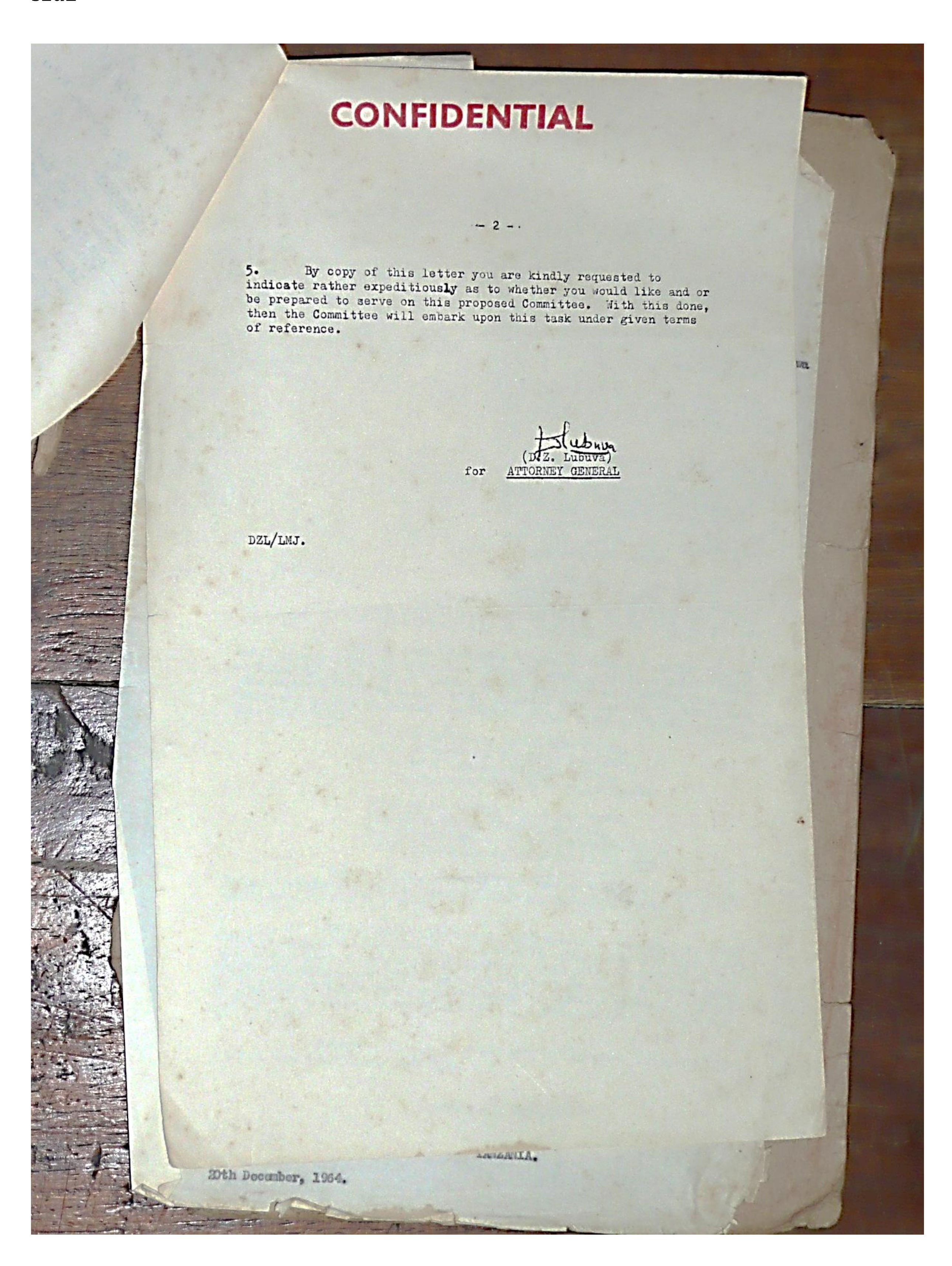
(d) Sheikh Abdallah Chaurembo, Primary Court Magistrate.

(e) Hon. Rev. Mfaume, M.P.

(f) Mr. D.Z. Lubuva, State Attorney from Attorney General's Chambers as Secretary.

......../2

szu2


CONFIDENTIAL

- 2 -

5. By copy of this letter you are kindly requested to indicate rather expeditiously as to whether you would like and or be prepared to serve on this proposed Committee. With this done, then the Committee will embark upon this task under given terms of reference.

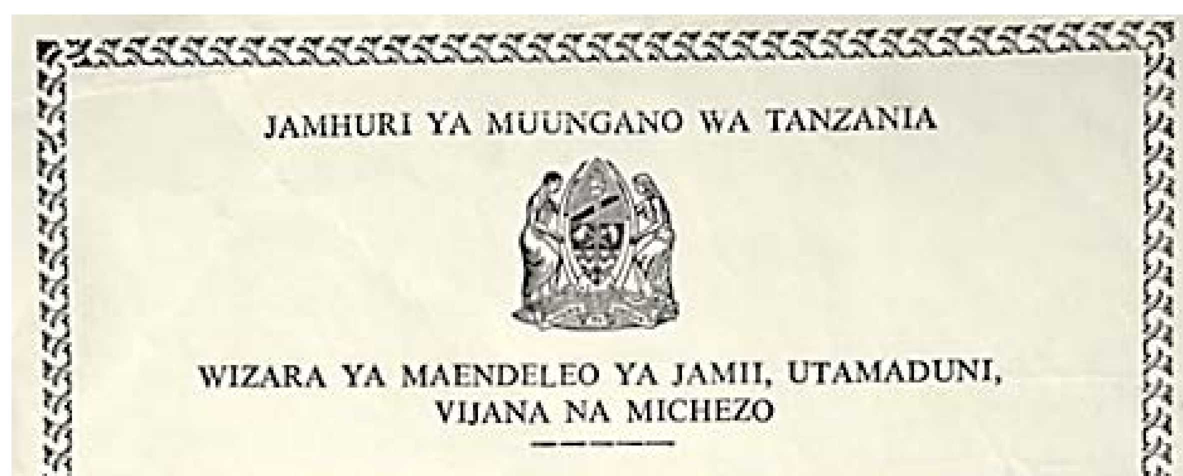
(D.Z. Lubuva)
for ATTORNEY GENERAL

DZL/LMJ.

20th December, 1964.

Msanii wa Taifa (1987) « artiste national »

mwt1987



JAMHURI YA MUUNGANO WA TANZANIA

WIZARA YA MAENDELEO YA JAMII, UTAMADUNI,
VIJANA NA MICHEZO

TAMASHA LA KWANZA LA SANAA NA LUGHA YA TAIFA
DODOMA

2 OKTOBA 1987—6 OKTOBA

MSANII WA TAIFA

Ndugu Hayati Mathias Mnyampala

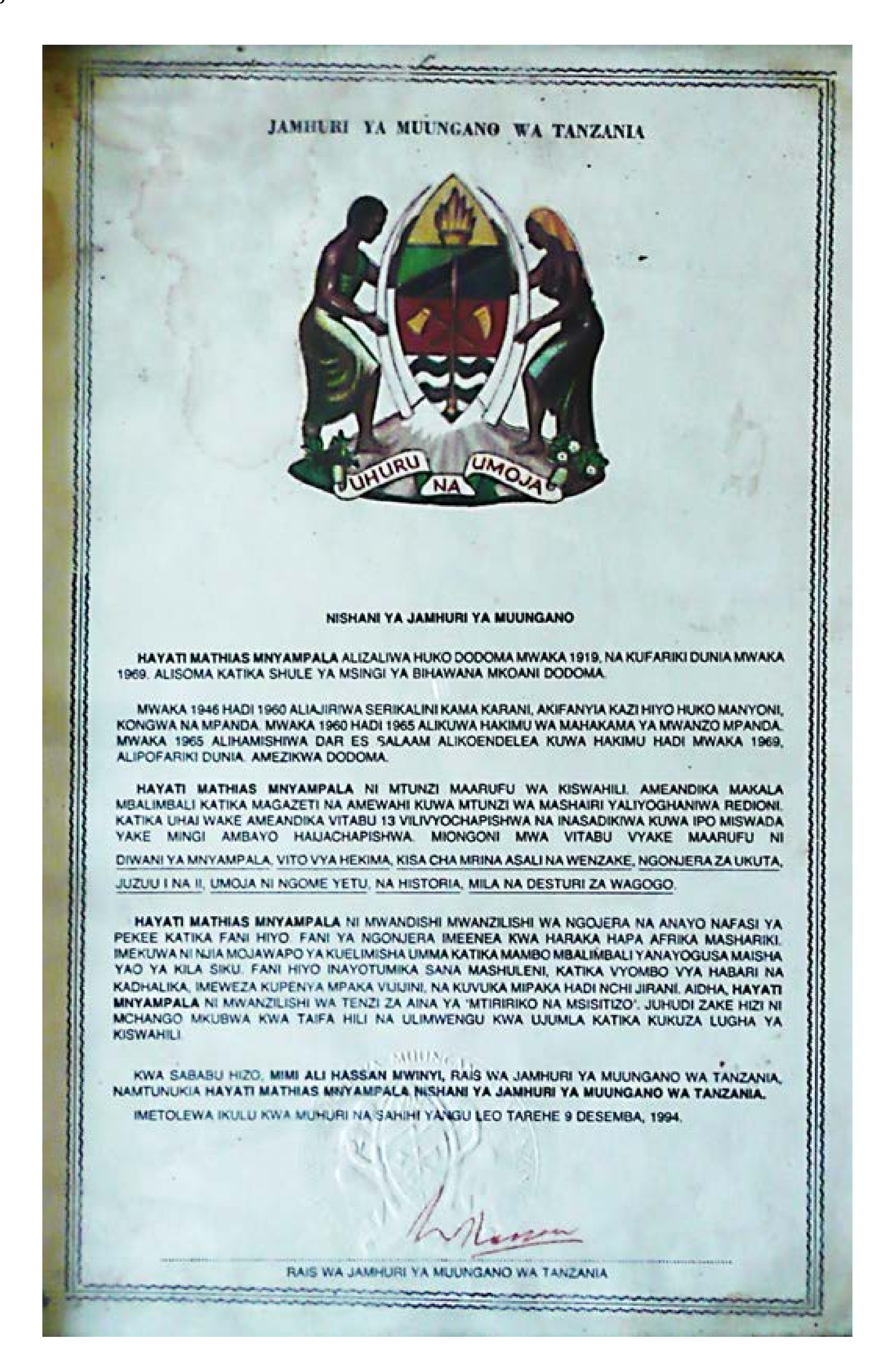
ametambuliwa na Serikali ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania na ametunukiwa heshima ya kuwa MSANII WA TAIFA kwa uwezo na juhudi kubwa aliyoonyesha kwa maendeleo ya Sanaa na Lugha nchini katika fani ya Mashairi na ngonjera

Tarehe 6 - 10 - 1987

Waziri wa Maendeleo ya Jamii, Utamaduni, Vijana na Michezo

Nishani ya Jamhuri ya Muungano wa Tanzania (1994) « Médaille de la République Unie de Tanzanie »

njm1994



JAMHURI YA MUUNGANO WA TANZANIA

NISHANI YA JAMHURI YA MUUNGANO

HAYATI MATHIAS MNYAMPALA ALIZALIWA HUKO DODOMA MWAKA 1919, NA KUFARIKI DUNIA MWAKA 1969. ALISOMA KATIKA SHULE YA MSINGI YA BIHAWANA MKOANI DODOMA.

MWAKA 1946 HADI 1960 ALIAJIRIWA SERIKALINI KAMA KARANI, AKIFANYIA KAZI HIYO HUKO MANYONI, KONGWA NA MPANDA. MWAKA 1960 HADI 1965 ALIKUWA HAKIMU WA MAHAKAMA YA MWANZO MPANDA. MWAKA 1965 ALIHAMISHIWA DAR ES SALAAM ALIKOENDELEA KUWA HAKIMU HADI MWAKA 1969, ALIPOFARIKI DUNIA. AMEZIKWA DODOMA.

HAYATI MATHIAS MNYAMPALA NI MTUNZI MAARUFU WA KISWAHILI. AMEANDIKA MAKALA MBALIMBALI KATIKA MAGAZETI NA AMEWAHI KUWA MTUNZI WA MASHAIRI YALIYOGHANIWA REDIONI. KATIKA UHAI WAKE AMEANDIKA VITABU 13 VILIVYOCHAPISHWA NA INASADIKIWA KUWA IPO MISWADA YAKE MINGI AMBAYO HAIJACHAPISHWA. MIONGONI MWA VITABU VYAKE MAARUFU NI DIWANI YA MNYAMPALA, VITO VYA HEKIMA, KISA CHA MRINA ASALI NA WENZAKE, NGONJERA ZA UKUTA, JUZUU I NA II, UMOJA NI NGOME YETU, NA HISTORIA, MILA NA DESTURI ZA WAGOGO.

HAYATI MATHIAS MNYAMPALA NI MWANDISHI MWANZILISHI WA NGOJERA NA ANAYO NAFASI YA PEKEE KATIKA FANI HIYO. FANI YA NGONJERA IMEENEA KWA HARAKA HAPA AFRIKA MASHARIKI. IMEKUWA NI NJIA MOJAWAPO YA KUELIMISHA UMMA KATIKA MAMBO MBALIMBALI YANAYOGUSA MAISHA YAO YA KILA SIKU. FANI HIYO INAYOTUMIKA SANA MASHULENI, KATIKA VYOMBO VYA HABARI NA KADHALIKA, IMEWEZA KUPENYA MPAKA VIJIJINI, NA KUVUKA MIPAKA HADI NCHI JIRANI. AIDHA, **HAYATI MNYAMPALA** NI MWANZILISHI WA TENZI ZA AINA YA 'MTIRIRIKO NA MSISITIZO'. JUHUDI ZAKE HIZI NI MCHANGO MKUBWA KWA TAIFA HILI NA ULIMWENGU KWA UJUMLA KATIKA KUKUZA LUGHA YA KISWAHILI.

KWA SABABU HIZO, **MIMI ALI HASSAN MWINYI**, RAIS WA JAMHURI YA MUUNGANO WA TANZANIA, NAMTUNUKIA **HAYATI MATHIAS MNYAMPALA NISHANI YA JAMHURI YA MUUNGANO WA TANZANIA.**

IMETOLEWA IKULU KWA MUHURI NA SAHIHI YANGU LEO TAREHE 9 DESEMBA, 1994.

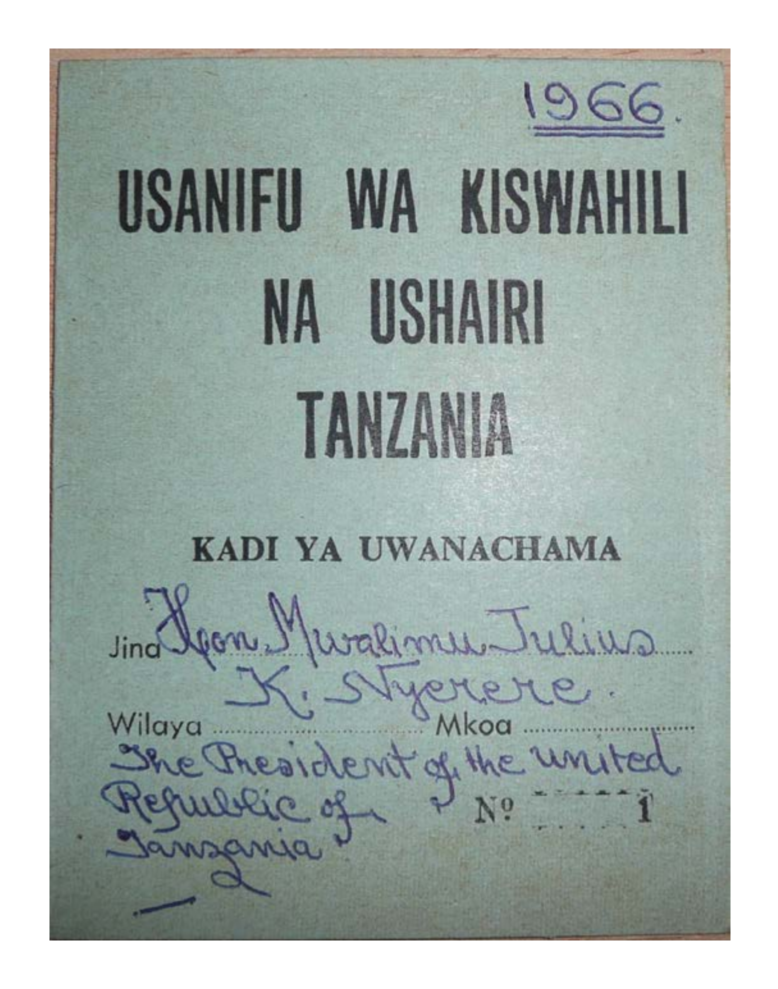
RAIS WA JAMHURI YA MUUNGANO WA TANZANIA

Remarque sur la prise de vue :

Le certificat a été mis sous verre et encadré. Il était accroché dans la maison de Dodoma de Mathias E. Mnyampala où vit encore sa femme, Mme Mary Mangwela Mnyampala, au jour où nous écrivons ces lignes. Nous avons donc pris la photographie du certificat tel quel ne pensant pas être autorisés à le décrocher et le retirer de son cadre tandis que nous rencontrions Mme Mnyampala pour la première fois. Il nous a fallu neutraliser lors de la prise de vue les effets de réflexion liés à la vitre, notamment en travaillant sans flash. Il a aussi fallu faire la mise au point sur le champ du papier du certificat, et non sur le champ de la vitre qui est situé légèrement devant.

d. Cartes de membres de l'UKUTA (1966)

uku1a - Julius K. Nyerere, président de la République Unie de Tanzanie



uku1b

MADHUMUNI YA CHAMA

1. Kuhifadhi na kustawisha lugha ya Kiswahili fasaha na Ushairi wake. Kukuza Kiswahili kwa mwendo wa Kibantu na kuustawisha ushairi kuwa ni masomo maalum yanayosaidia elimu ya Kiswahili kwa faida ya Taifa zima.

2. Kuamsha na kuchangamsha bidii za watu wanaotaka kuwa mafundi wa lugha na ushairi.

3. Kuamsha juhudi za wale wanaotaka kutunga vitabu vya elimu mbali mbali kwa lugha ya Kiswahili, na vya Ushairi na kuwatafutia njia ya kuvipigisha chapa vitabu vyao.

4. Kujishughulisha kutunga Kamusi na Sarufi zinazotosheleza lugha ya Kiswahili kuliko zile zilizoko leo.

5. Kustawisha utamaduni wa michezo ya kuigiza n. k.

UWANACHAMA

Mwanachama anaweza kuwa mtu ye yote anayeafikiana na madhumuni ya Chama bila ya kikomo cha umri wala taifa — akiwa anajua Kiswahili na ushairi au hajui vyote au hajui kimojawapo.

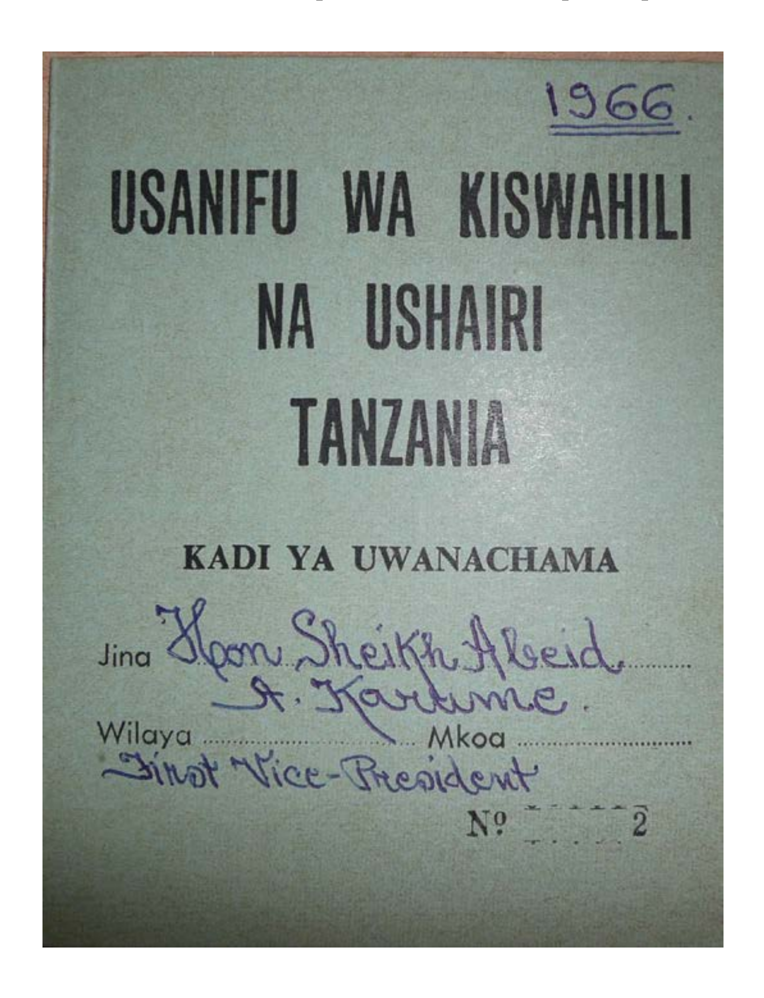
ADA

1. Kiingilio kitakuwa Shs. 5/— ndipo mtu anapata kadi ya Chama.
2. Mchango kwa mwaka ni Shs. 5/—.
3. Kiingilio kwa watoto wa shule wote Sh. 1/— tu.

YANAYOKUPASA

Juhudi yako yote iwe katika kufaulisha lugha ya Taifa: KISWAHILI.

uku2 – Cheikh Abeid A. Karume, vice-président de la République Unie de Tanzanie



1966.

USANIFU WA KISWAHILI
NA USHAIRI
TANZANIA

KADI YA UWANACHAMA

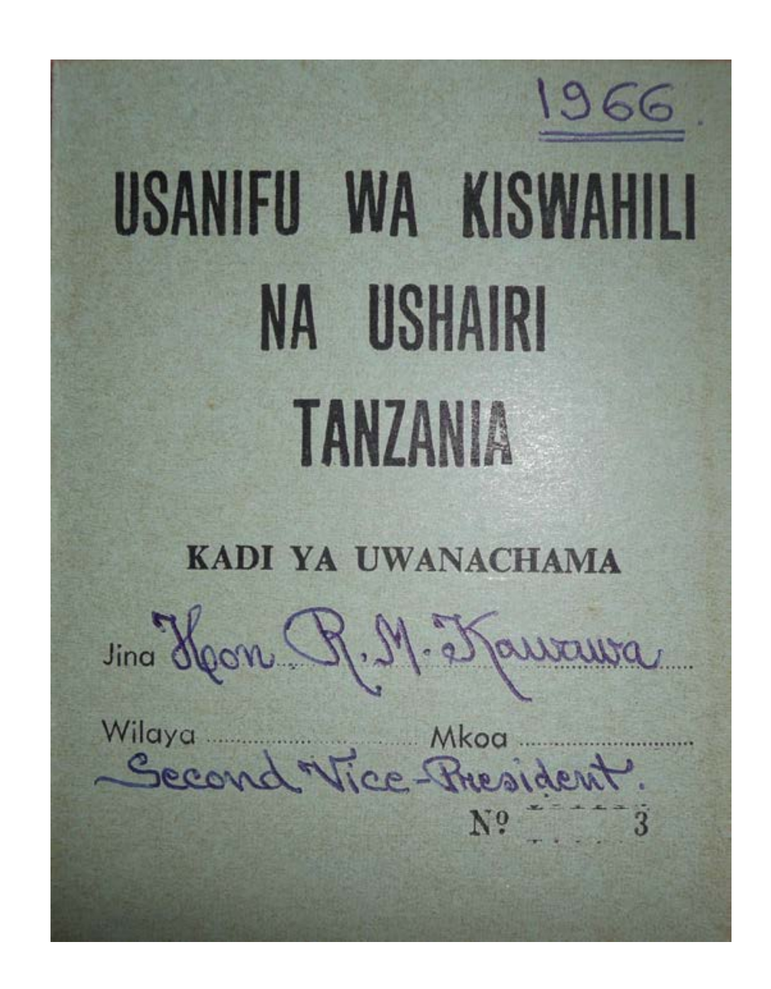
Jina Hon. Sheikh Abeid A. Karume.

Wilaya .... Mkoa ....

First Vice-President

Nº [illegible] 2

uku3 – Rashidi M. Kawawa, second vice-président de la République Unie de Tanzanie



[181] *Ukosefu wa Kujikinga Mwilini (UKIMWI):* « l'immuno-déficience dans le corps », il s'agit du VIH-SIDA.

[182] *Kigogo* est le nom de la langue ou de la culture *gogo* en *kiswahili* tandis que *cigogo* est le nom de ces mêmes langue ou culture dans la langue *gogo* elle-même.

[183] Le nom *'lafudhi'* désigne en *kiswahili* « l'accent » particulier qu'une langue présente en fonction de variables liées à la localisation ou à la situation sociale de ses locuteurs tandis que le nom pour « dialecte », c'est-à-dire les variétés d'une même langue, existe de manière technique et précise sous la forme *'lahaja'.* Charles M. Mnyampala parle donc bien d'un « accent » *kigogo* quand il s'agit de la langue vivante, orale et citée en exemple. Il qualifie aussi le *kigogo* de '*ruga'* /ruga/ qui est une déformation du mot du swahili standard 'lugha' /luʀa/ chez certains locuteurs non-arabophones qui ne prononcent par le digraphe 'gh' par un /ʀ/ grasseyé mais par /g/. C'est-à-dire de la façon dont le mot est écrit avec la lettre g. A l'initiale du mot, la frontière entre /l/ et /r/ roulé n'est pas hermétique non plus dans cette variété du *kiswahili*.

[184] Le mot swahili 'ubishi' est donné par Charles Mnyampala comme traduction du mot gogo 'ngonjera' dont nous recherchons le sens. Il convient donc de donner de manière systématique les différentes traductions françaises de ce mot 'ubishi' :la question est traitée en intégralité dans la partie « UBISHI » de REF INTERNE

[185] Je coupe malheureusement Charles Mnyampala avec cette question et nous prive du troisième exemple d'usage du mot *'ngonjera'* en langue *gogo*. Ma question est par ailleurs technique car je sais que Charles a été à l'école jusqu'à un degré supérieur.

[186] Littéralement '*lilivyotafutiliwa'* « la façon dont il [le mot NDT] a été recherché »
[187] Littéralement *'katika ubishi'* « dans l'opposition, la contradiction, l'esprit de contradiction, etc ».
[188] Nous retrouvons la distinction logique dans la palabre entre palabre agonistique et palabre irènique (*Cf* BIDIMA, Jean-Godefroy, 1997).
[189] Charles Mnyampala se met à la position du récitant de *ngonjera.*
[190] Le verbe swahili *kutoboa* signifie littéralement « percer, frayer un chemin » et aussi « déflorer ». C'est de cette manière qu'est conceptualisé l'emprunt de la langue swahilie du mot gogo '*ngonjera'* par le fils de Mnyampala. L'emprunt est en réalité une insertion : il s'agit du résultat d'une action volontaire de la part de Mathias E. Mnyampala qui aurait fait passer ce mot comme d'une manière mécanique, c'est-à-dire en rencontrant une résistance au sein du système de la langue-cible, à la manière dont on insérerait un nouveau carreau au sein d'une mosaïque déjà constituée. L'idée de « passage »dans notre traduction résulte de l'association dans le texte source du verbe conjugué *–toboa* « frayer un chemin ; perçer » et du verbe à l'infinitif *kuingia* « pour entrer » qui donne le but de l'action exprimée par *–toboa.* On perçe pour faire entrer, il s'agit de faire passer le mot *ngonjera* dans le *kiswahili.*
[191] Par ce lapsus, Charles M. Mnyampala ne peut pas nous indiquer de manière plus claire qu'il a connaissance des deux livres de *ngonjera* de son père, publiés sous le couvert de l'association nationale des poètes de langue swahilie, l'UKUTA. Nous rappelons que cet acronyme signifie *Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania* « Aménagement du Kiswahili et de la Poésie en Tanzanie ». Ce lapsus vient aussi nous indiquer que le discours de Charles Mnyampala a été préparé à l'avance. Nous lui avons effectivement posé une question au sujet du sens de '*ngonjera'* en *cigogo,* c'est-à-dire en dehors des livres en *kiswahili* de son père, et, deux jours après, le résultat est cette explication. Charles Mnyampala sait ce qu'est le travail de recherche et qu'il sera publié, il peut vouloir maîtriser la communication et avoir pris des conseils éclairés auprès de personnes compétentes. Cependant ses explications sont très intéressantes.
[192] *Kujadiliana* est un verbe qui signifie « débattre, négocier ». Il est ici présent sous sa forme nominale en classe 15 et est utilisé comme un nom dans la phrase. Nous traduisons donc par un nom « négociation ».
[193] *Ubishani*, qui sera proposée comme la traduction littérale de '*ngonjera'* en *cigogo* dans cet enregistrement vidéo, signifie « controverse ; polémique » en *kiswahili*. C'est aussi un nominal abstrait de la classe 11 des abstractions qui dénote le « caractère contradictoire des répliques d'un dialogue », voir l'entrée -BISHA et ses dérivés dans les dictionnaires.
[194] Il s'agit d'une conversation libre précédant l'enregistrement vidéo.
[195] Littéralement « *sio ubishani ambao hauna* /pause/ *kutokubaliana* » : « ce n'est pas une controverse où il n'y a pas /pause/ de désaccord. ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'une controverse où il y a du désaccord si l'on s'en tient à ce qui est dit ici littéralement et linéairement sans tenir compte de la signification de la pause. Mais au regard de l'énoncé précédent qui dit justement que la controverse se termine par un accord, il nous semble que Charles Mnyampala, dit le contraire ici de ce qu'il pense. L'utilisation de trois morphèmes négatifs : *sio* « ce n'est pas », *hauna* « elle n'a pas » puis après la pause *kutokubaliana* « ne pas s'accorder » conduit au contresens. Mais la pause entre « *hauna* » et « *kutokubaliana* » peut indiquer que Charles a perdu le fil de ses idées et utilise la pause pour rechercher ce dont il voulait parler, à savoir l'idée centrale qu'il faut nier le désaccord « *kutokubaliana* » dans le dénouement du *ngonjera.* Au moment de la pause, Charles pourrait ne se souvenir que du fait qu'il faut nier QUELQUE CHOSE. Et de retrouver cette chose, de la dire, « *kutokubaliana* » isolément de la phrase inachevée qui la précède immédiatement et produire un contresens au final. A moins qu'il ne s'agisse à nouveau d'un lapsus.
[196] Littéralement « *nikizungumza katika hali halisi* » « si je parle dans la réalité ».
[197] *Mabishano* signifie « discussion, débat, différend, opposition, plaisanterie » (LENSELAER, A., 1983 *et al :* 47).
[198] *Usuluhisho* signifie « une solution » en *kiswahili*.
[199] Charles Mnyampala fait référence à l'étymologie *cigogo* – dont je l'ai informée - du mot *ngonjera* prêtée à sa mère Mary Mangwela-Mnyampala : « *kuambatana* », « *kwenda pamoja* » ou « aller ensemble » *in* MULOKOZI, *et al.,* (1995 : 47)
[200] La première définition est la palabre *uigumi*, la deuxième la palabre *kuikula*, c'est-à-dire des définitions par l'exemple de palabres relatifs au mariage où à la mort d'un membre de la communauté. La troisième définition « aller ensemble » est basée sur l'extraction d'un caractère commun aux deux définitions précédentes. Ces palabres contradictoires, non exemptes de « tension » (*mvutano*) visent à une

« solution » (*usuluhisho*), un « consensus » (*makubaliano*). Elle compense aussi, et précise, la dimension agonistique de ces palabres dont le nom général même, « *ngonjera* », est traduit tour à tour en *kiswahili* par *ubishani* « polémique », *mabishano* « débats, disputes », *kubishana* « débattre, se disputer, s'opposer », *ubishi* « opposition, rivalité, esprit de contradiction ».

[201] Nous traduisons le nominal *kukubaliana* par « consensus ».

Bibliographie des ouvrages consultés

A. Bibliographie de Mathias E. Mnyampala

<u>NB</u> : Les codes des archives numériques de Mathias E. Mnyampala (ci-après ANM) à trois lettres correspondent aux désignations courtes des différents manuscrits, tapuscrits ou documents des archives électroniques. Ils sont suivis de numéros de pages le cas échéant.

1. Bibliographie typologique des œuvres publiées de Mathias E. Mnyampala

AUTOBIOGRAPHIE

2013, *Maisha ni kugharimia,* DL_2A – Buluu Publishing, France, 112 p.

- La vie a un prix.

Code ANM : mnk. L'autobiographie de Mathias E. Mnyampala, restée longtemps inédite, a pu être publiée après notre découverte à Dodoma en 2007 chez Charles M. Mnyampala qui la conservait. L'édition est de notre fait et l'ouvrage comprend une belle préface de Charles M. Mnyampala.

BIOGRAPHIE

2011[202], *Historia ya Hayati Sheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964),* Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, 109 p.

- Histoire de feu le Cheikh Kaluta Amri Abedi (1924-1964)

ECOLOGIE, GEOGRAPHIE, GEOGRAPHIE HISTORIQUE

2014, *Ugogo na ardhi yake,* DL_2A – Buluu Publishing, France, 112 p.

- L'ugogo et sa terre.

Code ANM : una.

POESIE

1965, *Waadhi wa ushairi: kimetungwa na Mathias E. Mnyampala. Pamoja na utangulizi ulioandikwa na K, Amri Abedi,* coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 7, Dar es Salaam : East African Literature Bureau, 87 p.

- Exhortation poétique - Composée par Mathias E. Mnyampala, avec une préface écrite par K., Amri Abedi.

1965b, *Diwani ya Mnyampala/ imetungwa na Mathias E. Mnyampala*, coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 5, Nairobi : Kenya Literature Bureau, 156 p.

- Anthologie de Mnyampala - Composée par Mathias E. Mnyampala.

1963, *Diwani ya Mnyampala/ imetungwa na Mathias E. Mnyampala*, coll. Johari za kiswahili - Kampala : East African Literature Bureau, 1960- ; 5, Dar es Salaam : East African Literature Bureau, 156 p.

- Anthologie de Mnyampala - Composée par Mathias E. Mnyampala.

*c.*1965b[203],*Mashairi ya Hekima na Malumbano ya Ushairi, yamekusanywa na Mathias E. Mnyampala,* Chama cha Washairi wa Kiswahili Tanzania, imprimerie Thakers LTD , Dar es Salaam, Tanzania.

- *Mashairi*[204] de sagesse, et palabres poétiques recueillis par Mathias E. Mnyampala, Association des Poètes d'expression swahilie de Tanzanie.

TRAITE DE POESIE

1964, *Fasili johari ya mashairi,* Dar es Salaam : Imprimé par Thakers, 83 p.

- Définition, joyau des poésies.

DICTIONNAIRE DE POESIE

Taaluma ya Kiswahili[205].

- Précis de *kiswahili*

POESIE RELIGIEUSE

c.1967, *Utenzi wa Injili Takatifu*, NDANDA MISSION PRESS.

- *Utenzi* des *Saints Evangiles*

c.1965, *Utenzi wa Zaburi,* NDANDA MISSION PRESS.

- *Utenzi* des *Psaumes*.

POESIE POLITIQUE

1971, *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania), Kitabu cha pili, Juu ya Azimio la Arusha,* Dar es-Salaam, Oxford University press.

- Ngonjera de l'UKUTA, deuxième livre, à propos de la Déclaration d'Arusha.

1970, *Ngonjera za UKUTA (Chama Cha Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania), Kitabu cha kwanza,* Dar es-Salaam, Oxford University press.

- Ngonjera de l'UKUTA, premier livre.

POLITIQUE

s.d.[206], *Mbinu za Ujamaa,* NDANDA MISSION PRESS.

- Stratégies du Familialisme.

Umoja ni ngome yetu[207]

- L'unité est notre forteresse.

RECUEILS DE PROVERBES

1967, *Sikilizeni hekima: methali na mawaidha*, Ndanda Mission Press, Songea, Tanzanie, 31 p.

- Ecoutez la sagesse : proverbes et conseils.

?, *Kito cha hekima pamoja na maelezo sehemu ya kwanza,* Dodoma, Tanzania Longman Limited, *89 p.*

- Gemme de sagesse avec des explications, première partie.

?, *Kito cha kekima II*[208]*.*

- gemme de sagesse II.

FICTION

1961[209], *Kisa cha mrina asali na wenzake wawili*, Dar es Salaam : Eagle Press, 77 p.

- Histoire de l'apiculteur et de ses deux compagnons.

1967, *Kisa cha Bahati na wazazi wake*, Ndanda Mission Press, Tanzanie, 59 p.

- Histoire de Bahati et de ses parents.

HISTOIRE DU *KISWAHILI* (EN COLLABORATION AVEC SHIHABUDDIN CHIRAGHDIN)

1977, *Historia ya Kiswahili,* Shihabuddin Chiraghdin na Mathias Mnyampala, Oxford University Press, Eastern Africa, Nairobi, 89 p.

- Histoire du *kiswahili*, Shihabuddin Chiraghdin et Mathias Mnyampala.

HISTOIRE

1995, *The Gogo: history, customs, and traditions* / Mathias E. Mnyampala ; translated, introduced, and edited by Gregory H. Maddox, Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe, 149 p.

- Les Gogos, histoire, coutumes, et traditions / Mathias E. Mnyampala, traduit, introduit, et édité par Gregory H. Maddox.

?[210], *Mtemi Mazengo wa Dodoma.*

- Le *Mtemi* Mazengo de Dodoma.

1954, *Historia, mila, na desturi za Wagogo wa Tanganyika*, Kampala: Eagle Press, 116 p.

- Histoire, coutume, et traditions des *Wagogo* du Tanganyika.

LIVRES EN *CIGOGO*

Mmela nthundwe[211].

Zimbazi za Cigogo.

- Proverbes gogos.

2. Bibliographie typologique des œuvres inédites de Mathias E. Mnyampala

ESSAI THEOLOGICO-POLITIQUE

Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu.

- La déclaration d'Arusha et les saintes écritures.

Code ANM : ala

POESIE

Hazina ya Washairi.

- Le trésor des poètes.

Code ANM : hyw

1967, *Mahadhi ya Kiswahili.*

- Rythme du *kiswahili.*

Code ANM : myk

Mashairi ya Vidato.

- *Mashairi* en entailles.

Code ANM : myv

TRAITE DE POESIE

Ufasaha wa Kiswahili.

- Elégance du *kiswahili.*

Code ANM : uwk

MANUSCRIT DE L'ANTHOLOGIE POETIQUE D'HAROLD E. LAMBERT REVISE ET COMMENTE

Diwani ya Lambert.

- *Diwani* de Lambert.

Code ANM : dyl

B. Bibliographie générale des ouvrages consultés

1. Anthropologie, droit, géographie, histoire, politique

ADEJUMO, Christopher, « African Art : New Genres and Transformational Philosophies » *in* FALOLA, Toyin *(éd.)*, JENNINGS, Christian *(éd.)*, 2002, *Africanizing Knowledge,* Transaction Publishers, New Brunswick (Etats-Unis), Londres (Royaume-Uni) : pp 165-189.

ALEXANDRE, P., LE GUENNEC-COPPENS, F., CAPLAN, P., 1991, *Les Swahili entre Afrique et Arabie,* Paris, Karthala, 214p.

ALLEN, J. de V., 1993, *Swahili origins: Swahili culture and the Shungwaya phenomenon,* Athens (Etats-Unis), Ohio University Press, 272p.

ASKEW, Kelly, 2002, *Performing the Nation : Swahili music and cultural politics in Tanzania,* University of Chicago Press, Chicago, Etats-Unis, XVIII-417 p.

ASSIBI, A., Amidu, 1990, *Kimwondo : a Kiswahili electoral contest,* Afro-pub, 179 p.

BAROIN, C., CONSTANTIN, F., dir., 1999, *La Tanzanie contemporaine,* Paris, KARTHALA, 359p.

BIDIMA, Jean-Godefroy, 1997, *La palabre. Une juridiction de la parole,* Editions Michalon, Paris, 127 p.

CLERKE, P., H., C., 1965, *A short history of Tanganyika : the mainlands of Tanzania,* Longman, Londres, Royaume-Uni, 154 p.

ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, 3ème impression, E. J. Brill, Leiden, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose S.A., Paris.

DELTOMBE, Thomas, DOMERGUE, Manuel, TATSITSA, Jacob, 2010, *Kamerun!: une guerre cachée aux origines de la Françafrique, 1948-1971,* Ed. de la Découverte, 741 p.

EASTMAN, Carol, M., 1971, « *Who are the Waswahili? »*, *in* Africa Vol. 41(3), pp 228-236.

ENONGOUÉ, F., et ROSSATANGA-RIGNAULT, G., 2006, *L'Afrique existe-elle? A propos d'un malentendu persistant sur l'identité,* Chennevières-sur-Marne, Dianoïa, et Libreville (Gabon), Raponda Walker, 127p.

FEVRIER, Nicolas, 1999, Revue philosophique de Louvain, Vol. 97-1 : pp 162-163.

FOUERE, Marie-Aude, 2008, « La fabrique d'un saint en Tanzanie postsocialiste. L'Etat, l'Eglise et Julius Nyerere », Les Cahiers d'Afrique de l'Est, décembre, n°39.

FOUERE, Marie-Aude, 2009, « La préférence nationale en Tanzanie post-socialiste : entre citoyenneté, autochtonie et race », Politique africaine, n°115, pp 137-153.

FRANKL, P., .J., L., 1999,. « H.E. Lambert (1893-1967): Swahili Scholar of Eminence (being a short biography together with a bibliography of his published work », *in* Journal of African Cultural Studies 12 (1): pp 47-53.

FRANKL, P., .J., L., ABDULKADIR, M., A., 2013, « Kiswahili : a poem » *in* SWAHILI FORUM 20, pp 1-18.

FREEMAN-GRENVILLE, G., S., P., 1991, *The new atlas of African history*, Londres, MacMillan, 144p.

FREEMAN-GRENVILLE, G., S., P., 1988, *The Swahili coast, 2nd to 19th centuries: Islam, Christianity and commerce in Eastern Africa,* Londres, Variorum Reprints.

GREEN, Maia, 2003, *Priests, witches and power: popular Christianity after mission in Southern Tanzania,* Cambridge University Press, Royaume-Uni, XIII-180 p.

HEISENBERG, Werner, 1942, *Philosophie* [Ordnung der Wirklichkeit]. *Le manuscrit de 1942.* Introduction et traduction de Catherine Chevalley.

HORTON, M., MIDDLETON, J., 2000, *The Swahili: the social landscape of a mercantile society,* Oxford, Blackwell Publishers, 282p.

KANIKI, Martin, H., Y., 1980, *Tanzania under colonial rule,* Longman, Londres, Royaume-Uni, 391 p.

KAGABO, José, Hamim, 1998, *Les Swahilis au Rwanda,* Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 276 p.

KARIUKI, Josiah, Mwangi, 1975, *"Mau Mau" detainee: the account by a Kenya African of his experiences in detention camps, 1953-1960,* Oxford University Press, 188 p.

KIBINDU, Saidi *trad.,* HADRAT MIRZA GHULAM AHMAD WA QADIAN, 2000, *Yesu katika India,* Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, Tanzanie, 132 p.

KIMAMBO, Isaria, N., 1969, *A political history of the Pare of Tanzania, c1500-1900,* East African Pub. House, 253 p.

KOWALCZUK, Ilko-Sascha, 2003, *Geist im Dienste der Macht: Hochschulpolitik in der SBZ/DDR 1945 bis 1961,* Christoph Links Verlag, LinksDruck Gmbh, Berlin, Allemagne, 609 p.

KUSIMBA, C., M., 1999, *The rise and fall of Swahili states,* Walnut Creek (Etats-Unis), AltaMira Press, 236p.

LE GUENNEC-COPPENS, F., (éd. sc.), PARKIN, D., (éd. sc.), 1998, *Autorité et pouvoir chez les Swahili,* Paris, Karthala, 262p.

LE GUENNEC-COPPENS, F., 1983, *Femmes voilées de Lamu (Kenya),* Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 221p.

LOIRE, G., 1993, *Gens de mer à Dar es-Salaam,* Paris, Karthala, 230p.

LOHRMANN, Ulrich, 2007, *Voices from Tanganyika: Great Britain, the United Nations and the decolonization of a Trust Territory, 1946-1961,* LIT, Berlin, Allemagne, XX-597 p.

MADDOX, Gregory *éd. sc.*, GIBLIN, J. *éd. sc.*, 2005, *In search of a nation: histories of authority and dissidence in Tanzania,* Eastern African Studies, James Currey Ltd, Oxford, Royaume-Uni, Kapsel Educational Books, Dar es Salaam, Tanzanie, Ohio University Press, Athens, Ohio, Etats-Unis, XIV-337 p.

MAGOMBA, Mote, Paulo, 2004, *Early Engagements with the Bible among the Gogo People of Tanzania: Historical and Hermeneutical Study of Ordinary "Readers" Transactions with the Bible,* Dissertation, *Cf* Webographie, 221 p.

MANDEL KHÂN, Gabriele, MÉTOUI, Lassaâd, 2009, *Les 99 noms de Dieu, calligraphies de Lassaâd Métoui,* G. Trédaniel, Paris, 427 p.

MARTIN, Denis-Constant, 1998, Nouveaux Langages Du Politique En Afrique Orientale, Karthala, Paris, 301 p.

MARTIN, Denis-Constant, 1988, *Tanzanie: l'invention d'une culture politique,* Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 318 p.

MASSAMBA, David, P., B., 2002, *Historia ya Kiswahili, 50 BK hadi 1500 BK,* The Jomo Kenyatta Foundation Enterprise, Nairobi, Kenya, 308 p.

MAZRUI, A., M., 2007, *Swahili beyond the boundaries : literature, language, and identity,* Athens (Etats-Unis), Ohio University Press, 206p.

MAZRUI, A., A., MAZRUI, A., M., 1995, *Swahili state and society: the political economy of an African language,* Nairobi, East African Educational Publishers, 171p.

MAZRUI, A., M., SHARIFF, I., N.,1994, *The Swahili : idiom and identity of an African people,* Trenton, N.J., Etats-Unis, Africa World Press, 188p.

MAZRUI, A., A., 1986, *The africans: a triple heritage,* Londres, BBC publications, 336p.

MBEMBE, Joseph-Achille, 2000, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine,* Karthala, Paris, 293 p.

MERINO, Gustavo, Gutiérrez, 1972, *Essai pour une théologie de la libération,* Profac, Paris.

MESSINA, Jean-Paul, 2007, *Culture, christianisme et quête d'une identité africaine*, Editions L'Harmattan, Paris, 201 p.

MLACHA, S.,A.,K., 1995*, Kiswahili katika kanda ya Afrika mashariki: (historia, matumizi na sera),* Dar es Salaam, Chuo Kikuu cha Dar es Salaam, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, 127p.

NASSOR, Malik, 1996, « Extension of Kiswahili during the German colonial administration in continental Tanzania (former Tanganyika), 1885-1917 » *in* AAP 47, pp 155-159.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Ujamaa essays on socialism,* version anglaise, Oxford University Press, 186 p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Ujamaa,* version swahilie, Oxford University Press, viii, 188p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1968, *Freedom and socialism: uhuru na ujamaa: a selection from writings and speeches, 1965-1967*, Oxford University Press, xvi, 422 p.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1967, *Ujamaa Vijijini,* Mpiga Chapa Mkuu wa Serikali, 33 p.

PORTER, Bernard, éd., 1970, *Henry: a World Poets' Anthology inspired by William Faulkner's painting*.

RETTOVÁ, Alena, 2007, *Afrophone philosophies, Reality and Challenges,* Topics in Interdisciplinary African Studies, vol.7, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 447 p.

REVOIL, Georges, 1880, *Voyage au Cap des Aromates (Afrique orientale),* E. Dentu, Paris, X-299 p.

ROBERTS, Andrew *et al,* 1968, *Tanzania before 1900,* the Historical Association of Tanzania, East African Publishing House, XX-162 p.

SPEAR, Thomas, KIMAMBO, Isaria, Ndelahiyosa, 1999, *East African expressions of Christianity,* (c) James Currey ltd, Oxford, Royaume-Uni.

SIMS, M. *in* WEEKES, Richard, V. *éd., Muslim people, A World Ethnographic Survey,* deuxième édition, Greenwood Press, Westport, Connecticut, Etats-Unis, 2 vol., [xix-xli], 953 p.

Tanganyika African National Union (TANU), 1967, *Azimio la Arusha na siasa ya TANU juu ya ujamaa na kujitegemea*, Idara ya Habari, Dar es Salaam, Tanzanie, 20 p.

TRAORÉ, Aminata, 2002, *Le viol de l'imaginaire*, Actes Sud et Fayard, Paris, 206 p.

VERNET, Thomas, 2005, Les cités-États swahili de l'archipel de Lamu, 1585-1810. Dynamiques endogènes, dynamiques exogènes, thèse pour le doctorat, Université Paris Panthéon-Sorbonne, 693 p.

VEUTHEY, Michel, 1976, *Guérilla et droit humanitaire,* Institut Henry-Dunant, 432 p.

WERNER, A., 1913, *POKOMO FOLKLORE, Read at meeting,* May 21st, 1913.

WHITELEY, Wilfred, Howell, 1969, *Swahili : the rise of a national language,* Methuen and Co, Londres, Royaume-Uni, IX-150 p.

WOODMAN, Gordon, R., WANITZEK, Ulrike, SIPPEL, Harald (Eds), 2004, *Local Land Law and Globalization,* A comparative study of peri-urban areas in Benin, Ghana and Tanzania, Beiträge zur Afrikaforschung, Band 21, LIT Verlag Münster, Allemagne, 368 p.

2. Linguistique et épistémologie

ALEXANDRE, P., 1967, *Langues et langage en Afrique noire*, Paris, Payot, 169p.

ALEXANDRE, P., 1981a, « Les langues bantu », pp 351-397, *in* Perrot, J., (dir.), *Les langues dans le monde ancien et moderne, Afrique, Pidgins et créoles,* TEXTE, éditions du CNRS, PARIS.

ALEXANDRE, P., 1981b, LES LANGUES BANTU, in Perrot, J., (dir.), *Les langues dans le monde ancien et moderne, Afrique, Pidgins et créoles,* CARTES, éditions du CNRS, PARIS.

ASHTON, E., O., 1944, *Swahili Grammar,* Londres, Longmans, 398p.

AWDE, N., 2000, *SWAHILI-ENGLISH, ENGLISH-SWAHILI, DICTIONARY,* New-York, Hippocrene Books, 596p.

BALDI, Sergio, 2008, *Dictionnaire des emprunts arabes dans les langues de l'Afrique de l'Ouest et en swahili,* Karthala, Paris, 617 p.

BALDI, S., 1976, *A contribution to the Swahili maritime terminology,* Rome, Tip. Pioda, 99p.

Baraza la Kiswahili la Zanzibar (BAKIZA), 2010, *Kamusi la Kiswahili Fasaha,* Oxford University Press, Kenya, 524 p.

BLEEK, Wilhem, 1869, *A Comparative Grammar of South African Languages,* partie II, Trübner & Co, Londres.

BLEEK, Wilhem, 1862, *A Comparative Grammar of South African Languages,* partie I, Trübner & Co, Londres.

CHOMSKY, Noam, 1987, *La nouvelle syntaxe: concepts et conséquences de la théorie du gouvernement et du liage,* Editions du Seuil, 379 p.

DONEUX, J., L., 2003, *Histoire de la linguistique africaine (des précurseurs aux années 70)* , Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 264p.

FREGE, Gotlob, 1971, trad. de l'allemand par IMBERT, Claude, *Écrits logiques et philosophiques,* Seuil, Paris, 233 p.

GAFFIOT, F, 1934, *Dictionnaire latin-français,* Hachette, Paris.

GOULD, Stephen, Jay, 1997, *La mal-mesure de l'homme,* Ed. Odile Jacob, Paris, 468 p.

GREENBERG, J., H., 1963, *Languages of Africa*, La Haye, Mouton, 175p.

GUTHRIE, M., 1970, *Collected papers on Bantu linguistics,* Londres [cité par ALEXANDRE, P., (1981b: carte n°VIII)].

GUTHRIE, M., 1967-1971, *Comparative Bantu,* Farnborough, Gregg Press, 4 vol.

IDIATA, D., F., 2004, préface de PHILIPPSON, G., *Éléments de psycho-linguistique bantu,* Paris, l'Harmattan, 191p.

JOHNSON, F., INTER-TERRITORIAL LANGUAGE COMMITTEE TO THE EAST AFRICAN DEPENDENCIES, 1939, *A standard-swahili-english dictionary,* Nairobi, Oxford University Press, 548p.

KARANGWA, Jean de Dieu, 1995, *Le Kiswahili dans l'Afrique des grands lacs, contribution sociolinguistique,* thèse pour le doctorat en linguistique, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Paris, 408 p.

KELLY, J., 1989, « Swahili phonological structure : a prosodic view » *in* ROMBI, M.-F., *LE SWAHILI ET SES LIMITES: AMBIGUÏTE DES NOTIONS REÇUES*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, pp. 25-32.

KING'EI, Kitula et KEMOLI, James, Amata, 2001, *Taaluma ya ushairi,* Foto Form Ltd, Muthithi House, Westlands, Nairobi, Kenya, 123 p.

KIRKEBY, W., A., 2000, *ENGLISH SWAHILI DICTIONARY,* Dar es Salaam, Kakepela, 1069p.

LENSELAER, A. *et al,* 1983, *Dictionnaire swahili-français*, Paris, Karthala, 646p.

LESLAU, Wolf, 2004, *Concise Amharic Dictionary, Amharic-English, English-Amharic,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.

MADAN, A., JOHNSON, F., 1939, *Madan's English-Swahili Dictionary, Revised by Frederick Johnson,* Asian Educational Services, 635 p.

MDEE *et al,* 2009, *KAMUSI KAMILI YA KISWAHILI,* Longhorn publishers, Kinondoni B, barabara ya Kawawa, Dar es Salaam, Tanzanie.

MERTENS, G., 2006, *Dictionnaire kiswahili-français et français-kiswahili,* Paris, Karthala, 285p.

MIEHE, G., MÖHLIG, W., J., G., 1995, *Swahili-Handbuch,* Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, 460p.

MIEHE, G., 1979, *Die Sprache der älteren Swahili-Dichtung,* Berlin, Reimer, 260p.

MOHAMED ABDULLA MOHAMMED, SAID A. MOHAMMED, 2008, *Swahili Dictionary of Synonyms/Kamusi Ya Visawe*, Ujuzi Educational Publishers, Dar es Salaam, Tanzanie.

NURSE, D., PHILIPPSON, G., 2003, *The bantu languages,* Londres, New-York, Routledge, 708p.

NURSE, D., HINNEBUSCH, T., J., PHILIPPSON, G., 1993, *Swahili and Sabaki,* Berkeley, University of California Press, 780p.

NURSE, D., et SPEAR, T., 1985, *THE SWAHILI, Reconstructing the History and Language of an African Society, 800-1500,* Philadelphia (Etats-Unis), University of Pennsylvania Press, 133p.

NURSE, D., 1983, « A linguistic reconsideration of Swahili Origins *», in* AZANIA, Vol. XVIII, Nairobi, British Institute in Eastern Africa, pp 127-159.

NURSE D., 1982a, « The swahili dialects of Somalia and the northern Kenya coast *»,* pp.73-142, *in* ROMBI, M.-F., *Études sur le BANTU ORIENTAL : langues des Comores, de Tanzanie, de Somalie, et du Kenya*, coll. LACITO-documents, AFRIQUE, 9, Paris, SELAF, 158p.

NURSE, D., 1982b, « A Tentative Classification of the Primary Dialects of Swahili » *in* Sprache und Geschichte in Afrika (SUGIA), Band 4, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, pp.165-205.

POLOMÉ, E., C., 1967, *SWAHILI LANGUAGE HANDBOOK,* Washington, Center for Applied Linguistics, 232p.

POPPER, Karl, Raimund, 1976, *Unended quest: an intellectual autobiography,* Collins, London, 255 p.

RICARD, A., 2009, *Le kiswahili, une langue moderne,* Karthala, Paris, 153 p.

ROMBI, M.-F., (éd. sc.), 1989, *LE SWAHILI ET SES LIMITES, AMBIGUÏTE DES NOTIONS REÇUES,* Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 193p.

ROSCH, Eleanor, 1973, « Natural categories » *in* Cognitive Psychology 4, pp 328-350.

ROY, M., 2013a, *KIAMU, Archipel de Lamu (Kenya), Analyse phonétique et morphologique d'un corpus linguistique et poétique,* Saarbrücken, PAF, 317p.

SACLEUX, Ch., 1939, *Dictionnaire Swahili-Français*, Paris, Institut d'ethnologie, 1114p.

SACLEUX, Ch., 1909, *Grammaire des Dialectes Swahilis,* Paris, Procure des P.P. du Saint-Esprit, 334p.

SACLEUX, Ch., 1909b, *Grammaire Swahilie,* Paris, Procure des P.P. du Saint-Esprit, XV-268 p.

SACLEUX, Ch., 1891, *Dictionnaire Français-Swahili,* Zanzibar, Mission des P.P. du Saint-Esprit.

SANDER, N., TRENEL, I., 1859, Dictionnaire hébreu-français contenant la Nomenclature et la Traduction de tous les Mots hébreux et chaldéens contenus dans la *Bible* et dans le rituel des prières journalières, Bureau des archives israélites, Paris.

SCHADEBERG, T., C., 1992, *A sketch of swahili morphology,* Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, 39p.

SCHICHO, W., 1982, *Syntax des Swahili von Lubumbashi: kreolisiertes Swahili vs. Standardvarietät,* Vienne, Afro-Pub, 272p.

STIGAND, C., H., TAYLOR, W., E., 1915, *A grammar of dialectic changes in the Kiswahili language, with an Introduction and a Recension and Poetical Translation of the Poem INKISHAFI, a swahili Speculum Mundi by the Rev. W. E. TAYLOR,* M.A., Cambridge, at the University Press, Royaume-Uni.

TOBI, Y., 2010, *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry,* Brill, Leiden, Pays-Bas, 544 p.

TUKI (Taasisi ya Uchunguzi wa kiswahili), 2004, *KAMUSI YA KISWAHILI SANIFU*, Oxford University Press, Kenya, 477 p.

TUKI (Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili), 1996, *ENGLISH-SWAHILI DICTIONARY,* Dar es Salaam, Oxford University Press, East Africa ltd, 882p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, trad. GRANGER, Gilles-Gaston, 1993, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, coll. Tel, Paris.

3. Arts, littérature

ABDULAZIZ, MOHAMED, H., MUYĀKA IBN ḤĀJJĪ (AL-GHASSĀNĪ), 1979, *Muyaka : 19th century Swahili popular poetry,* Kenya Literature Bureau, Nairobi, Kenya, xii, 340 p.

ABEDI, Bakri, Kaluta, Amri, 2010, *Almasi ya Afrika : Maisha ya Sheikh Kaluta Amri Abedi (1924- 1964)*, Ahmadiyya Printing Press, Dar es Salaam, Tanzanie.

ABEDI, Kaluta, Amri, 1954, *Sheria za kutunga mashairi na diwani ya Amri,* Kenya Literature Bureau, Nairobi, 148 p.

AL-BUHRY, Hemed bin Abdallah bin Said, 1972, *Utenzi wa Kadhi Kasim bin Jaafar*, Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili (TUKI), Dar es Salaam, Tanzanie, ix, 42 p.

AL-BUHRY, Hemed bin Abdallah bin Said, 1960, *Utenzi wa vita vya Wadachi kutamalaki Mrima 1307 A. H.,* Eagle Press, Nairobi, Kenya, 84 p.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, 1967, « *Swahili prosody » in Swahili,* v. 37, 2, pp.171-179.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, 1971, *Tendi; six examples of a Swahili classical verse form with translations & notes,* Heinemann Educational Books, Nairobi, Kenya, viii, 504p.

ALLEN, John, Willoughby, Tarleton, SHEIKH, Amina, Abubakar, NABHANY, Ahmed, Sheikh, 1972, *Utendi wa Mwana Kupona na Utendi wa Ngamia na Paa,* Heinemann Educational Books, Nairobi, Kenya, [8], 36p.

ASSIBI, A., Amidu, 1990, *Kimwondo : a Kiswahili electoral contest,* Afro-pub, 179 p.

AZIZA ABOUBAKAR MOHAMED *(éd.sc),* 1988, *Des Comores au Zaïre, récits et poèmes swahili,* Conseil International de la Langue Française, EDICEF, Paris, 144 p.

BOILEAU, Nicolas, 1815, *L'art poétique,* Imprimerie Aug. Delalain, Paris, France, 39 p.

BOHAS, Georges, PAOLI, Bruno, 1993, « Métrique arabe : une alternative au modèle xalilien » *in Langue française,* numéro 99, pp 97-106.

BERTONCINI-ZÚBKOVÁ, Elena, 1996, *Vamps and Victims - Women in Modern Swahili Literature, An Anthology,* Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 314 p.

BERTONCINI-ZÚBKOVÁ, Elena, 1989, *Outline of Swahili literature : prose fiction and drama,* : E.J. Brill : Leiden ; New York, x, 341 p.

BIERSTEKER, Ann, 1996, *Kujibizana, Questions of Language and Power in Nineteenth and Twentieth Century Poetry in Kiswahili,* African Series #4, Michigan State University Press, Etats-Unis, 368 p.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006, *Contes dogons du Mali,* Centre de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde, Karthala – Langues O', Paris, 246 p.

CHIRAGHDIN, Shihabdin, 1987, *Malenga wa Karne moja,* Longman Kenya, 106 p.

COMPAGNON, A., 1998, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun,* Paris, Le Seuil, 306p.

CHIMERAH, R., et NJOGU, K., 1999, *Ufundishaji wa fasihi, Nadharia na Mbinu,* Nairobi, Jomo Kenyatta Foundation, 397p.

DAMMANN, Ernst, 1940, *Dichtungen in der Lamu-Mundart des Suaheli, gesammelt herausgeben und ubersetzt,* De Gruyter and Co., Hambourg, Allemagne, x, 346p.

ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, 3ème impression, E. J. Brill, Leiden, Editions G.-P. Maisonneuve et Larose S.A., Paris.

EWEL, Manfred (éd.), OUTWATER, Anne (éd.), 2001, *From ritual to modern art, Tradition and Modernity in Tanzanian Sculpture,* Mkuki na Nyota, Dar es Salaam, 126 p.

FAULLAIN DE BANVILLE, Théodore, 1872, *Petit traité de poésie française,* Imprimerie A. le Clère, Paris, 243 p.

GARNIER, Xavier, TOMICHE, Anne, 2009, *Modernités Occidentales et Extra-Occidentales*, Editions L'Harmattan, 196 p.

GARNIER, Xavier, 2006, *Le roman swahili. La notion de "littérature mineure" à l'épreuve,* Paris, KARTHALA, 243p.

GARNIER, Xavier *(éd. sc.),* RICARD, Alain *(éd. sc.),* 2006, *L'effet roman : arrivée du roman dans les langues d'Afrique,* L'Harmattan, Paris, 311 p.

GREENBERG, Joseph, Harold, 1947, « Swahili prosody » in Journal of the American Oriental Soc., v. 67, pp. 24-30.

HARRIES, Lyndon, 1962, *Swahili poetry,* Clarendon Press, Oxford, Royaume-Uni, XI-326 p.

HASHIL, Seif, Hashil, 2009, *Kurunzi (The Torch), Swahili poems by Hashil Seif Hashil,* printed by XXXXXXXX, Dar es Salaam, Tanzanie.

HICHENS, William, 1962/63, « Swahili prosody », *Swahili*, v. 33, 1, pp. 107-137.

KAHIGI, K., K., et MULOKOZI, M., M., 1995, *Malenga wa bara,* Dar es-Salaam, Dar es-Salaam University Press, 112p.

KARAMA, S., SAID, A., BIN AHMED, S., 1971, *Utenzi wa maisha ya Nabii Mohammad (S.A.W.): Swahili poem,* Haji Mohamed and sons, 33 p.

KARAMA, S., 1981, *Urembo wa Kiswahili,* Evans, 96 p.

KARAMA, S., 1988, *Kusoma na kufahamu mashairi,* Volume 2, Longman, Kenya.

KARAMA, S., 1985, *Sanaa ya umalenga: mashairi ya mafunzo*, Heinemann Educational Books, 67 p.

KARAMA, S., EL-MAZRUI, M., K., 1994, *Utenzi wa Nabii Yusuf,* Haji Mohamed and sons, 48 p.

KEZILAHABI, Euphrase, 2008, *Dhifa,* Vide-Muwa Publishers, Nairobi, Kenya, 60 p.

KEZILAHABI, Euphrase, 1973, « The Development of Swahili Poetry 18th-20th Century », *Kiswahili,* Vol. 42/2; 43/1.

KEZILAHABI, Euphrase, 1971, *Rosa Mistika,* East African Literature Bureau, Nairobi, Kenya, 98 p.

KHAMIS AMANI NYAMAUME, 2004, *Diwani ya Ustadhi Nyamaume,* Mkuki na Nyota, Dar es Salaam, xxxiv, 98p.

KING'EI, Kitula et KEMOLI, James, Amata, 2001, *Taaluma ya ushairi,* Foto Form Ltd, Muthithi House, Westlands, Nairobi, Kenya, 123 p.

KITEREZA, Aniceti, trad. RUHUMBIKA, Gabriel, 2002, Mr. Myombekere and his wife Bugonoka, their son Ntulanalwo and daughter Bulihwali, the story of an ancient African community, Mkuki na Nyota Publishers, Dar es Salaam, Tanzanie, XXXI-687 p.

KITEREZA, Aniceti, *c.*1980, *Bw. Myombekere na Bi. Bugonoka na Ntulanalwo na Bulihwali,* Tanzania Pub. House, Dar es Salaam, Tanzanie, VII-617 p.

KNAPPERT, Jan, 2005, *A grammar of literary Swahili,* New York, Edwin Mellen Press, 127p.

KNAPPERT, Jan, 1983, *Epic poetry in Swahili and other African languages*, Brill, Leiden, 171 p.

KNAPPERT, Jan, 1979, *Four centuries of Swahili verse: a literary history and anthology*, Heinemann Educational Books, London, Royaume-uni, xxi, 323p.

KNAPPERT, Jan, 1977, *Het epos van Heraklio,* Meulenhoff, Amsterdam, Pays-Bas, 209 p.

KNAPPERT, J. 1972, *A choice of flowers: Chaguo la maua, An anthology of Swahili love poetry,* Londres, Heinemann Educational, 202p.

KNAPPERT, J., 1971, *Swahili islamic poetry,* Leiden, Brill, 3 vol.

KNAPPERT, Jan, 1967, *Traditional Swahili poetry: an investigation into the concepts of East African Islam as reflected in the Utenzi literature,* E. J. Brill, Leiden, Pays-Bas, 264 p.

LAMBERT, Harold, E., 1971, *Diwani ya Lambert,* East African Literature Bureau, Nairobi, Kenya, xii, 50p.

MDUNGI, A., 2007, *Arudhi ya Ushairi wa Kiswahili,* Al-Mafazy, Zanzibar, 89 p.

MEEUSSEN, Achille, Emiel, 1967, « Notes on Swahili prosody » *in Swahili*, v. 37, 2, pp. 166-170.

MGENI BI FAQIHI, VAN KESSEL, Léo, 1979, *Utenzi wa rasi'lghuli*, Tanzania Publishing House Ltd, Dar es Salaam, Tanzanie, xxiv, 252 p.

MIEHE, G., (dir.), 2004, *ARCHIV AFRIKANISTISCHER MANUSKRIPTE, Liyongo songs*, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 230p.

MIEHE, G., MÖHLIG, W., J., G., 1995, *Swahili-Handbuch,* Rüdiger Köppe Verlag, Cologne, Allemagne, 460p.

MIEHE, G., 1979, *Die Sprache der älteren Swahili-Dichtung, Phonologie u. Morphologie,* Reimer, Berlin, Allemagne, 260p.

MLAGULWA, William, M., 2007, *Msamiati wa lugha tatu: A. Kigogo (Cigogo) B. Kiswahili C. Kiingereza (English),* D.C.T. PRINT, P.O. BOX 2028, Dodoma, Tanzanie.

MWANGOMANGO, TSY, 1971, « NGONJERA ZA USHAIRI » *in* KISWAHILI, 41/2, sept. 1971, Dar es Salaam, Tanzanie.

MULOKOZI, M., M., 2002*, The African epic controversy: historical, philosophical and aesthetic perspectives on epic poetry and performance,* Dar es-Salaam, Mkuki na Nyota, 568p.

MULOKOZI, M., M., SENGO,T., S.,Y., 1995, *History of Kiswahili Poetry, A.D. 1000-2000,* The Institute of Kiswahili Research, University of Dar es Salaam, 135 p.

MULOKOZI, M., M., KAHIGI, K., K., *c.* 1995, *Malenga wa bara,* Dar es Salaam University Press, Tanzanie, XVIII-94 p.

MULOKOZI, M., M., 1974, *Revolution and Reaction in Swahili Poetry,* conférence du 28 octobre 1974 à l'université de Dar es Salaam, *in* UTAFITI, *Journal of the Faculty of Art and Social Sciences,* vol. 1 n° 2, 1976, Dar es Salaam, (*Cf* Webographie).

MUYAKA BIN HAJI AL-GHASSANIY, DOKE, C., M., RHEINALLT, Jones, 1940, *The Bantu treasury: diwani ya Muyaka Bin Haji Al-Ghassaniy (Swahili poems of Muyaka)*, University of the Witwatersand Press, Johannesburg, 115p.

NDULUTE, C., L., 1985, "Politics in a literary garb: The literary fortunes of Mathias Mnyampala", in *KISWAHILI*, vol. 52/1 et 52/2, pp 143-160.

NJOGU, Kimani, 2004, *Reading Poetry as Dialogue : an East African tradition,* Jomo Kenyatta Foundation, Nairobi, Kenya, 223 p.

NORONHA, L., 2009, *Einführung in die Swahili Literatur, Zweiter Teil – Post-Uhuru Literatur 1961-1985,* article en ligne, Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien: http://www.univie.ac.at/afrika/swahili_seite01.htm

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996a, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Mathayo*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996b, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Marko*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996c, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Luka*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996d, *Utenzi wa enjili: kadiri ya utungo wa Yohana*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

NYERERE, Julius, Kambarage, 1996e, *Utenzi wa Matendo ya Mitume*, Ndanda Mission Press, Tanzanie.

RICARD, A., 2009, *Le kiswahili, une langue moderne,* Karthala, Paris, 153 p.

RICARD, A., 2006, *Littératures d'Afrique subsaharienne,* Paris, Ellipse, 128p.

RICARD, A., 2005, *La formule Bardey, voyages africains,* Bordeaux, Confluences, 284p.

RICARD, A., 2004, *The languages and literatures of Africa: the sands of Babel,* James Currey, 256p. [Edition nouvelle de RICARD, A., 1995, revue, augmentée, et traduite en anglais]

RICARD, A., 1995, *Littératures d'Afrique noire, Des langues aux livres,* Paris, CNRS éditions et KARTHALA, 304p.

RICARD, A., HUSSEIN, E., 1998, *Ebrahim Hussein : théâtre swahili et nationalisme tanzanien,* Paris, Karthala, 186p.

ROY, M., 2013. *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) : Poésie d'expression swahilie et construction nationale tanzanienne.* 1044 p. Thèse de doctorat en version de soutenance sans les ANM[212]. oai:tel.archives-ouvertes.fr:tel-00778667

ROY, M., 2013b, 1ère édition, *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) et la construction nationale tanzanienne, Vol.1 : Conservatisme et africanisation,* DL2A – Buluu publishing, France, 6X9, 582p.

ROY, M., 2014, *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) et la construction nationale tanzanienne, Vol.1 : Définitions de la poésie d'expression swahilie,* DL2A – Buluu publishing, France, 7X10.

ROY, M., 2014, 2ème édition, *Mathias E. Mnyampala (1917-1969) et la construction nationale tanzanienne, Vol.2 : Conservatisme et africanisation,* DL2A – Buluu publishing, France, 7X10.

SAYYID ABDALLA BIN ALI BIN NASSIR, DE VERE ALLEN, James *(trad.)*, 1977, *Al-Inkishafi, Catechism of a Soul,* East African Literature Bureau, 82 p.

SHAABAN, Robert, 1968, *Diwani ya Shaaban ; Ashiki kitabu hiki*, 44 p.

SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., c1963, *Julius Caezar, kimetafsiriwa na Julius K. Nyerere,* traduction de *Julius Caesar,* Oxford University Press, Nairobi, Kenya, 96p.

SHAKESPEARE, W., NYERERE, J., K., 1969, *Mabepari wa Venisi,* traduction de *Merchant of Venice,* Oxford University Press, Nairobi, Dar es Salaam, VI-88 p.

SHARIFF, I., N., 1988, *Tungo zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo,* The Red Sea Press inc., Trenton, New Jersey, 08618, i-xviii, 242 p.

SNOW WHITE AKILIMALI, K., H., A., 1966, *Diwani ya akilimali,* East African Literature Bureau, Dar es Salaam, 79p.

SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, éd., 1901, *Zimbazi ze zifumbo, nhandaguzi, ne zisimo ze ciGogo : Gogo reading book (native proverbs, riddles, and fables),* Londres, 79 p.

STIGAND, C., H., TAYLOR, W., E., 1915, *A grammar of dialectic changes in the Kiswahili language, with an Introduction and a Recension and Poetical Translation of the Poem INKISHAFI, a swahili Speculum Mundi by the Rev. W. E. TAYLOR,* M.A., Cambridge, at the University Press, Royaume-Uni.

STURMER, Martin, 1998, *The media history of Tanzania,* Ndanda Mission Press, Tanzanie, 347 p.

THIESEN, Finn, 1982, *A manual of classical Persian prosody : with chapters on Urdu, Karakhanidic, and Ottoman prosody,* Harrassowitz, Wiesbaden.

TOPAN, Farouk, M., 1974, « Modern Swahili poetry » in Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 37 , pp 175-187

VELTEN, Carl, 1907, *Prosa und Poesie der Suaheli,* Im Selbstverlag des Verfassers, Berlin, Allemagne, 443 p.

VIERKE, Clarissa, 2011, *On the poetics of the utendi, On the Poetics of the Utendi. A Critical Edition of the Nineteenth-Century Swahili Poem « Utendi wa Haudaji »* together with a Stylistic Analysis, LIT Verlag, Berlin, Allemagne, 704 p.

VIERKE, Clarissa, 2007, « Of plants and women, a working edition of two swahili plant poems », Swahili Forum 14, pp 27-80.

WALLAH BIN WALLAH, 1988*, Malenga wa Ziwa Kuu, Maswali na istilahi za kifasihi,* East African Educational Publishers ltd, Nairobi, Kenya, [vii-xxix]-171 p.

WAMITILA, Kyallo, Wadi, 2006, *Kamusi ya ushairi,* Vide-Muwa Publishers Limited, Nairobi, Kenya, 164 p.

WERNER, Alice, 1934, *The advice of mwana Kupona upon the wifely duty, from the Swahili texts,* Azania Press, Medstead, 95 p.

C. Filmographie

GNECCHI, Nicolo, *KISWAHILI BILA MIPAKA «* Le *kiswahili* sans frontières », film, 50 minutes, réalisé dans le cadre de l'ANR SWAHILI (2007-2012).

D. Webographie

- La *Bible* en français, version Louis Segond 1910 (consulté le 27 octobre 2012)

  http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html

- Catalogue de la bibliothèque de l'université de Dar es Salaam (UDSM) (consulté le 25 juin 2012) :

  http://www.libis.udsm.ac.tz/opac/%285ulwauzrelhpoaup4i244c45%29/search.aspx

- *Ethnologue: languages of the World* (consulté le 25 juin 2012)

  Lewis, M. Paul (ed.), 2009, *Ethnologue: Languages of the World, Sixteenth edition*, Dallas, Tex.: SIL International. Version en ligne: http://www.ethnologue.com/

- GARNIER, Xavier, (n.d.), *L'utenzi swahilie : un genre classique pour des guerres modernes*, Centre d'Etude des Nouveaux Espaces Littéraires (CENEL), (consulté le 12 juillet 2012)

  http://dec84.univ-paris13.fr/internet/internet/cenel/articles/GarnierUtenzi.htm

- *Kamandi ya Jeshi la Kujenga Taifa* « Commandement de l'Armée de la Construction Nationale » (consulté le 27 octobre 2012)

  http://www.tpdf.mil.tz/index.php?id=293

- *The Kamusi project* (Yale), dictionnaire bilingue participatif en ligne anglais/*kiswahili* de l'université de Yale (consulté le 25 juin 2012):

  http://www.kamusi.org/

- KARAMA, Said, s. d., *Utenzi wa kisa cha Nabii Yusuf (A.S.)*, (consulté le 12 juillet 2012)

  http://mawaidha.info/Nabii%20Yusuf.htm

- Encyclopédie et dictionnaires Larousse (consulté le 29 octobre 2012) www.larousse.fr
- MAGOMBA, Mote, Paulo, 2004, *Early Engagements with the Bible among the Gogo People of Tanzania: Historical and Hermeneutical Study of Ordinary "Readers" Transactions with the Bible,* Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Theology in the School of Theology, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, Supervisor Prof Gerald West (consulté le 5 juillet 2012) : http://researchspace.ukzn.ac.za/xmlui/bitstream/handle/10413/2099/Magomba_Mote_P_2004.pdf?sequence=1
- MULOKOZI, M., M., 1974, *Revolution and Reaction in Swahili Poetry,* conférence du 28 octobre 1974 à l'université de Dar es Salaam (consulté le 7 octobre 2012):

http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/Utafiti/vol1no2/aejp001002002.pdf

- Ndanda Benedictine Abbey Mission Press (consulté le 29 octobre 2012) *http://www.ndanda.org/missionpress*
- *Official Online Gateway of the United Republic of Tanzania*

  Portail officiel de la République Unie de Tanzanie, la région administrative *(mkoa)* de Dar es Salaam (consulté le 25 juin 2012) :

  http://www.tanzania.go.tz/mikoa/dar%20es%20salaam.pdf

- *Pan-African Living Dictionaries Online* (PALDO), dictionnaires panafricains participatifs en ligne (consulté le 25 juin 2012):

  http://words.fienipa.com/

  www.fienipa.com

- ROY, M., 2007b, *Introduction au* Diwani ya Mnyampala, inédit (consulté le 22 octobre 2012) :
  http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/32/22/10/PDF/introduction_au_Diwani_ya_Mnyampala_v3.pdf
- *Semitic etymology database,* base de données de l'étymologie sémitique (consulté le 25 juin 2012):

  http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?flags=eygtnnl&basename=\data\semham\semet

- *Swahili Manuscripts Project, School of Oriental and African Studies* (SOAS), projet des manuscrits swahilis de l'école des études orientales et africaines (consulté le 25 juin 2012) :

  http://mercury.soas.ac.uk/perl/Project/showSwahiliItem.pl?ref=MS%2034882a

- Tovuti ya Mkoa wa Dar es Salaam, (site de la région administrative de Dar es Salaam) (consulté le 25 juin 2012) :

District (wilaya) d'Ilala :

Wilaya ya Ilala ina jumla ya Tarafa tatu (3) ambazo ni Kariakoo, Ukonga na Ilala. Aidha zipo Kata 22, Mitaa 102.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga2/kata/KM_Ilala.pdf

District (wilaya) de Kinondoni :

Wilaya ya Kinondoni ina jumla ya Tarafa 4 ambazo ni Kinondoni, Kibamba, Kawe na Magomeni. Aidha zipo Kata 27 na Mitaa 127.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga3/kata/KM_knd.pdf

District (wilaya) de Temeke :

Wilaya ya Temeke ina jumla ya Tarafa 3, ambazo ni Mbagala, Chang'ombe na Kigamboni. Aidha zipo Kata 24 na Mitaa 158.

http://www.dsm.go.tz/kurasa/halmashauri/lga4/kata/km_tmk.pdf

- The Tanzania Catholic Church (consulté le 30 juin 2012) :
  http://www.rc.net/tanzania/tec/tzchurch.htm
- The Wordproject –Biblia Takatifu (consulté le 27 octobre 2012) :

  http://www.wordproject.org/sw/index.htm

- The World Fact Book – Tanzania (consulté le 27 octobre 2012)

  https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos//tz.html

- Zanzinet, forum swahili et poèmes swahilis (consulté le 1er septembre 2012) :

  http://www.zanzinet.org/poems/

---

[202] Le tapuscrit resté inédit pendant une quarantaine d'années a été publié par les fils du Cheikh Kaluta Amri Abedi dès qu'ils ont eu connaissance de son existence. Cette publication par la communauté islamique de l'Ahmadiyya est le fruit de la décision de Charles M. Mnyampala de rechercher les descendants du Cheikh à Dar es Salaam. Nous l'avons accompagné dans cette démarche qui a été

grandement facilitée par les méthodes et les connaissances de Charles liées à son ancienne profession de commissaire de police *(Mkuu wa polisi).* La famille du Cheikh a été retrouvée en à peine deux jours dans la grande métropole de Dar es Salaam.

[203] Il n'y a pas d'indication de date dans le livret publié à compte d'auteur. L'introduction de Julius K. Nyerere est datée de 1965 et la préface à la deuxième édition de Mathias E. Mnyampala est datée de 1968.

[204] Nous pouvons traduire aussi par « poèmes » *Cf* glossaire « SHAIRI ».

[205] Ce dictionnaire, dont nous avons différentes versions manuscrites et tapuscrites dans le corpus ANM est considéré comme une œuvre majeure de Mathias E. Mnyampala. Nous supposons qu'elle a été publiée car nous trouvons cette information bibliographique dans l'enquête de M. M. Mulokozi et T. S. Y. Sengo (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : pp 47-48). Nous n'avons pas vu cependant de version publiée.

[206] Il n'y a pas d'indication de date sur le livre publié par l'imprimerie des missionnaires bénédictins de Ndanda.

[207] Le livre serait conservé dans les archives du *Chama Cha Mapinduzi* (CCM) à Dar es Salaam. Nous ne l'avons pas vu. Ni Charles M. Mnyampala ni la bibliothèque de l'UDSM n'en disposent.

[208] Le livre a été publié mais nous n'avons pas pu voir une de ses éditions. Le livre n'est pas conservé à la bibliothèque de l'UDSM. Nous nous référons donc au corpus ANM qui le comprend (code kii).

[209] Une autre date et un autre éditeur sont mentionnés : 1957, East African Literature Bureau (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995 : 48).

[210] Le livre a été publié à compte d'auteur. Nous avons la copie du tapuscrit sous le code mmd du corpus ANM.

[211] Nous n'avons pas vu les deux livres et ne connaissons leur existence que par l'information qui nous a été fournie par Charles M. Mnyampala. Les titres de ces livres hypothétiques ressemblent par ailleurs fortement – en version plus courte sur le plan linguistique à un livre plus ancien cité dans la bibliographie générale (*Cf* SOCIETY FOR PROMOTING CHRISTIAN KNOWLEDGE, 1901).

[212] La thèse complète fait 1124 p. La diffusion à titre gracieux des ANM n'est pas autorisée par les ayants-droits de l'oeuvre de Mathias E. Mnyampala.

Glossaire des termes de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie

sg. AINA « sorte, type » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. AINA ; pl. AINA (classes 9/10)

Sens littéral : sorte, type

Terme technique : type de poésie au sein d'un genre poétique *(bahari)*

Un type de poésie est défini au sein d'un genre poétique *(bahari)* par le motif décrit par les parcours des chaînes de rimes qui structurent ses strophes/*beti.*

Voir : sg. BAHARI ; MOTIF ; PARCOURS

sg. ARUDHI « métrique » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. ARUDHI ; pl. ARUDHI (classes 9/10)

Sens littéral : métrique

Terme technique : métrique

Statut : nominal d'emprunt, de l'arabe *'Ilm al-'arūḍ* « science du mètre mais aussi celle de la rime » (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1991, Tome 1 : 688)

Le nominal qui désigne la science du mètre en *kiswahili* provient de l'arabe. C'est aussi le cas de nombreuses autres notions de la métrique ce qui a été, continue et probablement continuera d'être à la source d'une grande confusion quant à l'origine des mètres de la poésie classique d'expression swahilie *(Cf Etude comparative des métriques classiques arabe, persane et du genre SHAIRI de la poésie d'expression swahilie).* La confusion porte sur la différence à effectuer entre les structures métriques elles-mêmes et le vocabulaire terminologique qui traite de ces structures voire le nom de la science à laquelle se rattache ce vocabulaire.

sg. BAHARI 1 « genre poétique » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. BAHARI ; pl. BAHARI (classes 9/10)

Sens littéral : mer ; océan

Terme technique : genre poétique

Statut : nominal d'emprunt sur une racine arabo-persane

Un genre poétique de la métrique classique d'expression swahilie est caractérisé par un mètre. Le mètre se déduit des quatre principes fondamentaux que nous avons définis. A l'échelle de la strophe/*ubeti*, le genre ou mètre correspond à des valeurs déterminées du nombre, de la nature et de l'orientation des chaînes de rimes [P.R.] qui définissent un nombre de vers par strophe/*ubeti* [P.V.] et un nombre de parties par vers [P.P.] caractéristiques.

Voir : PRINCIPE ; sg. UBETI

sg. BAHARI 2 « type de rime » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. BAHARI ; pl. BAHARI (classes 9/10)

Sens littéral : mer ; océan

Terme technique : type de rime

Statut : nominal d'emprunt sur une racine arabo-persane

La rime *bahari* est une rime inter-strophe/*ubeti* et omni-strophe/*ubeti* qui unit toutes les syllabes finales des parties finales des vers finaux. Le parcours de cette chaîne de rimes *(vina)* est caractéristique du genre UTENZI (ou UTENDI) en association avec d'autres traits définitoires. Elle peut être présente dans d'autres genres poétiques.

Voir : sg. KINA

sg. DIWANI « anthologie poétique » (classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. DIWANI ; pl. DIWANI (classes 9/10[213])

Statut : emprunt à l'arabe *dīwān* « recueil de poésie ou de prose ; registre ; bureau » ; Selon l'encyclopédie de l'islam deux étymologies du nom arabe d'origine sont concurrentes et contradictoires dans les sources : soit le persan *dēv* « fou » ou « diable » appliqué aux secrétaires, soit l'arabe *dawwana* « recueillir » ou « enregistrer », de là « collection de pièces ou de feuilles » (ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, 1961, Tome II : pp 332-333)

Un *diwani* est un livre de poésie. Les poésies qui y sont présentées sont généralement attribuées au même auteur dans le monde de la poésie d'expression swahilie. Composées à des moments différents de sa carrière littéraire, l'auteur lui-même les sélectionne et choisit de les rassembler dans cet ouvrage. Conformément à l'étymologie arabe du terme, *dīwān* « collection de pièces ou de feuilles », l'auteur ne rédige pas ses compositions avec le projet de former un *diwani* mais au contraire il « recueille » les poèmes qu'il a déjà écrit sur le long terme en divers lieux et circonstances et suivant d'autres projets. Cette anthologie est traditionnellement destinée dans le monde des poètes d'expression swahilie à offrir une pièce maîtresse de l'auteur ou un chef d'œuvre à ses lecteurs. La plupart des auteurs se prêtent à cette tradition inaugurée, pour le plus ancien *diwani* que nous connaissions, au début du XIXème siècle sur la côte du Kenya actuel par le *diwani* de Muyaka bin Haji Al-Ghassaniy (1776-1840) (*Cf* MUYAKA BIN HAJI AL-GHASSANIY *et al,* 1940). Ce *diwani* est connu des successeurs en poésie d'expression swahilie de Muyaka et considéré comme une œuvre fondamentale et un modèle. Des poètes issus de différentes régions de la Tanzanie ont composé leur *diwani,* comme le Cheikh Kaluta Amri Abedi (ABEDI, K., A., 1954), Snow White Akilimali (AKILIMALI, S., W., 1966), Shaaban Robert (SHAABAN, R., 1968) ou le Cheikh Khamis Amani Khamis « Nyamaume » (KHAMIS, A., K., 2004). Parmi ces auteurs qui ont perpétué la tradition du *diwani* dans la seconde moitié du XXème siècle et en situation de reterritorialisation tanganyikaise ou tanzanienne de la poésie d'expression swahilie se trouvent Mathias E. Mnyampala (MNYAMPALA, M., E., 1963) et un poète anglais, l'ex-administrateur colonial Harold E. Lambert (LAMBERT, H., E., 1971).

sg. HISABU « compte, décompte » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. HISABU ; pl. HISABU (classes 9/10)

Sens littéral : arithmétique, compte, décompte

Terme technique : décompte

Statut : nominal d'emprunt sur une racine sémitique associée au comptage

Appliquée au décompte des syllabes, la notion de comptage définit le principe fondamental de la mesure *(mizani)* ou P.M.

Voir : sg. MIZANI ; PRINCIPE

sg. KIFUNGU « section » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KIFUNGU ; pl. VIFUNGU (classes 7/8)

Sens littéral : chapitre(s), partie(s), section(s)

Terme technique : section(s)

Statut : nominal d'origine *bantu* dérivé de la racine verbale –FUNGA « fermer »

Une section est une séquence de syllabes en nombre irrégulier comprise entre deux césures *(vituo)* opérées par des chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango.* Quant une régularité des décomptes syllabiques existe entre éléments découpés par les chaînes de rimes ou de *viwango,* nous parlons alors de partie de vers *(vipande)* ou de vers *(mishororo)* et non plus de section.

Voir : sg. KINA ; sg. KIPANDE ; sg. KITUO ; sg. KIWANGO ; sg. MSHORORO

sg. KINA « rime » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KINA ; pl. VINA (classes 7/8)

Sens littéral : A. eau profonde, profondeur(s) de l'eau B. rime(s)

Terme technique : rime(s)

Statut : A. nominal d'origine *bantu,* racine MWINA « trou, fosse » (SACLEUX, C., 1939 : 650) **; B. nominal d'origine arabe *kân wa kân* « mètre d'un vers (que l'on scande) »** (SACLEUX, C., 1939 : 556)

La rime se définit par une relation d'homophonie syllabique entre syllabes finales de parties de vers ou de vers à l'échelle d'une, de plusieurs ou de toutes les strophes/*beti* d'un poème. Elle dépend d'un principe fondamental, le P.R., dont sont déductibles des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie. Les différentes chaînes de rimes définissent des sections, des parties de vers et des vers et éventuellement les limites métriques des strophes/*beti (Cf* a. Le principe des rimes (vina) [P.R.], ses paramètres et ses effets). Le *kiswahili* distingue les rimes internes ou ***vina vya kati,*** les rimes médianes ou ***vina vya katikati*** et les rimes finales ou ***vina vya mwisho*** en fonction des positions que ces chaînes de rimes définissent dans le strophe/*ubeti* et qui les caractérisent rétrospectivement. Certaines compositions présentent de manière rare des rimes doubles, c'est-à-dire une homophonie complète de l'avant-dernière et de la dernière syllabe d'une section, partie de vers, hémistiche ou vers.

Voir : sg. KIPANDE ; sg. KITUO ; sg. KIWANGO ; PRINCIPE; sg. MSHORORO; RELATION

sg. KIPANDE « partie » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KIPANDE ; pl. VIPANDE (classes 7/8)

Sens littéral : partie(s), morceau(x)

Terme technique : parties de vers ou hémistiches

Statut : nominal d'origine *bantu*

Les vers d'une strophe/*ubeti* peuvent éventuellement être divisés en plusieurs parties de tailles syllabiques régulières sous l'effet clivant des chaînes de rimes [P.R.]. Lorsque le

vers est divisé en deux parties d'égales tailles syllabiques, ces parties sont aussi des hémistiches. Les notions de parties de vers ou d'hémistiches – qui traduisent le terme technique *vipande* – s'opposent à la notion de sections qui traduit le terme *vifungu*. L'opposition porte sur le principe fondamental du P.M. qui n'est pas pertinent dans le cas des sections qui présentent des décomptes sylllabiques irréguliers et aléatoires, liés au processus d'improvisation des textes.

Voir : sg. KIFUNGU

sg. KIWANGO « quantité » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KIWANGO ; pl. VIWANGO (classes 7/8)

sens littéral : montant(s), quantité(s), taux

Terme technique : nous avons repris le nominal swahili sg. *kiwango/* pl. *viwango.*

Statut : nominal d'origine *bantu*

Le *kiwango* est une opération de césure *(kituo)* qui remplace la rime *(kina)* dans son action de délimitation de sections, de parties de vers ou de vers lorsque cette dernière est absente. Comme pour la rime, les césures sont de différentes natures selon qu'il s'agit d'une séparation entre parties de vers ou entre vers. Les *viwango* peuvent s'associer en chaîne. Ils dépendent du P.R. comme une forme de rime zéro ou de valeur phonologique indéfinie de la syllabe après laquelle arrive la césure.

Voir: sg. KINA; sg. KITUO 1

sg. KITUO 1 « césure » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KITUO ; pl. VITUO (classes 7/8)

sens littéral : arrêt(s)

Terme technique : césure(s)

Statut : nominal d'origine *bantu,* sur la racine verbale *-tua* « descendre, se poser, poser »

La césure est une pause à l'oral de longueur différente suivant qu'elle sépare des parties de vers entre elles, des vers entre eux ou des strophes/*beti* entre elles. Il s'agit d'une opération qui résulte de l'effet structurant des chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango.* Elle dépend donc du P.R. Sur la page graphique, les césures sont manifestées par des espacements ou des retours à la ligne suivant qu'elles séparent des parties de vers ou des vers. Nous avons vu que l'ordre oral et l'ordre graphique n'entrent pas toujours dans un rapport de correspondance et que l'un peut donner sa norme à l'autre et *vice versa* suivant les auteurs.

sg. KITUO 2 « l'arrêt » (Classe 7)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KITUO ; pl. VITUO (classes 7/8)

sens littéral : arrêt(s)

Terme technique : dernier vers d'une strophe/*ubeti*

Statut : nominal d'origine *bantu,* sur la racine verbale *-tua* « descendre, se poser, poser »

Le dernier vers d'une strophe/*ubeti* est parfois désigner comme un arrêt ou *kituo* (ABEDI, K., A., 1954: 19).

sg. KUPINDULIA « changer de direction » (Classe 15)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. KUPINDULIA (classe 15)

Sens littéral : changer de direction, se renverser, chavirer

Terme technique : motifs d'orientation en « X » ou en « L » inversé des chaînes de rimes *(vina)*

Statut : nominal d'origine *bantu* dérivé de la racine verbale –PINDA « tourner »

Les parcours des chaînes de rimes et les motifs qu'elles définissent dans la strophe/*ubeti* lorsqu'elles sont prises ensemble définissent des types *(aina)* au sein des genres

poétiques *(bahari).* Ce terme désigne plusieurs types qui ont pour caractéristique commune des variations dans l'orientation des chaînes de rimes.

Voir : sg. AINA ; sg. BAHARI ; sg. MSHUKO

sg. MIZANI « mesure » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MIZANI ; pl. MIZANI (classes 9/10)

Sens littéral : balance, mesure

Terme technique : mesure

Statut : nominal d'origine arabe et hindi sur la racine *mizân* « balance » et arabe seule sur la racine *wazana* « peser » (SACLEUX, C., 1939 : 556)

De manière générale, le terme de « mesure » ou *mizani* appliqué à des caractéristiques prosodiques désigne le décompte *(hisabu)* des syllabes dans un mot (SHARIFF, I., N., 1988 : 42). Ce décompte est appliqué de manière plus spécifique à la définition des tailles syllabiques des parties de vers ou des vers du fait du P.M. qui est défini par la mesure syllabique. Par extension, l'opération de mesure désigne également les éléments individuels qui sont mesurés ou « mesures », c'est à dire les syllabes.

Voir : sg. HISABU sg. SAUTI sg. SILABI sg URARI

sg. MKONDO « courant » (Classe 3)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MKONDO ; pl. MIKONDO (classes 3/4)

Sens littéral : courant(s)

Terme technique : courant syllabique au sein d'un genre poétique *(bahari)*

Un courant se définit de manière syllabique au sein d'un genre poétique donné. Il correspond à un nombre de parties par vers et à la taille syllabique de ces parties. Il relève donc à la fois du P.R. pour la délimitation des parties et du P.M. pour leur mesure.

Voir : sg. BAHARI

sg. MSHORORO « vers » (Classe 3)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MSHORORO ; pl. MISHORORO (classes 3/4)

Sens littéral : vers

Terme technique : vers

Statut : Il n'y a pas de racine *bantu* directement apparentée. Le nominal ressemble dans sa forme sonore aux nominaux qui désignent les hémistiches en arabe *miṣrā'* (pl. *maṣārī'*). et en persan *sg. mesrāʕ* mais les dictionnaires ne mentionnent pas cette étymologie, alors qu'il le font de manière habituelle. Le passage supposerait de surcroît un changement de catégorie métrique du terme en cas d'emprunt à ces langues.

Le vers est une ligne orale ou graphique au sein d'une strophe/*ubeti* d'un poème. Il est délimité par les chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango.*

Voir : sg. MSTARI

sg. MSHUKO « descente » (Classe 3)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MSHUKO ; pl. MISHUKO (classes 3/4)

Sens littéral : descente(s)

Terme technique : motifs en double, triple ou quadruple barre verticales des chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango*

Statut : nominal d'origine *bantu* dérivé de la racine verbale –SHUKA « descendre »

Les parcours des chaînes de rimes et les motifs qu'elles définissent dans la strophe/*ubeti* lorsqu'elles sont prises ensemble définissent des types *(aina)* au sein des genres poétiques *(bahari).* Ce terme désigne plusieurs types qui ont pour caractéristique commune une direction verticale et descendante constante des chaînes de rimes. C'est à dire que les chaînes de rimes sont dirigées vers le bas si nous nous en tenons à l'image en rapport à l'ordre graphique, spatial, qui est associée au terme swahili-même de descente ou *mshuko.*

Voir : sg. AINA ; sg. BAHARI ; sg. KUPINDULIA

sg. MSTARI « ligne » (Classe 3)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. MSTARI ; pl. MISTARI (classes 3/4)

Sens littéral : ligne(s)

Terme technique : ligne

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe

Le terme désigne de manière générale les lignes : trait que l'on trace à la règle, vers d'une poésie, ligne de front, *etc*. Il est de ce fait plus associé à l'ordre graphique que le terme qui exprime la notion de vers d'une poésie seule, *mshororo.* Cependant *mstari* n'exclut pas l'ordre oral.

Voir : sg. MSHORORO

MOTIF

Le motif est une valeur qualitative du P.R. correspondant à la forme générale des parcours dessinés par les chaînes de rimes *(vina)* lorsqu'ils sont considérés ensemble.

Voir : sg. KINA ; PRINCIPE

OPERATION

Le terme est une caractéristique technique liée à l'action éventuelle des principes fondamentaux dans notre modélisation de la métrique classique des poésies d'expression swahilie suivant une réduction à un nombre restreint de principes. Nous connaissons deux opérations : la césure, liée au P.R. et le comptage syllabique, lié au P.M.

Voir : PRINCIPE

ORIENTATION

L'orientation est un paramètre lié au P.R.. Il a une valeur qualitative définie par les emplacements ou positions successifs occupés par les rimes d'une même chaîne au sein des vers, des parties de vers ou des hémistiches des strophes/*beti* d'une composition.

PARAMETRE

Le paramètre est un terme technique qui caractérise de manière numérique ou qualitative un principe donné dans notre modèle réductionniste de la métrique des compositions classiques d'expression swahilie. Un exemple de paramètre numérique lié au P.V. est le nombre de vers par strophe/*ubeti.* Un exemple de paramètre qualitatif lié au P.R. est l'orientation d'une chaîne de rimes *(vina)* donnée.

Voir : PRINCIPE

PARCOURS

Le parcours est une valeur qualitative du P.R. prise par une chaîne de rimes *(vina)* individuelle. Il correspond aux variations de positions prises par les rimes dans la ou les strophes/*beti* qu'elles définissent et traversent. Un parcours est défini par une portée de la chaîne de rime et ses orientations variables décrites par la succession des positions prises par les rimes.

Voir : sg. KINA ; PORTEE, PRINCIPE

PORTEE

La portée est un paramètre du P.R. à valeur qualitative variable. Elle décrit en partie la qualité du parcours de cette chaîne de rimes suivant qu'elle se produit uniquement de manière interne à la strophe/*ubeti,* nous avons en ce cas une chaîne de rimes intra-strophe/*ubeti*. La chaîne peut également se produire entre plusieurs strophes/*beti* et

dans ce cas elle est de portée inter-strophe/*ubeti.* Enfin la chaîne de rimes peut réunir de façon systématique l'ensemble des strophes/*beti* d'une même composition. En ce cas nous avons une portée omni-strophe/*ubeti* de la chaîne de rime.

PRINCIPE

Un principe en métrique est une caractéristique prosodique fondamentale dont peuvent être déduits d'autres principes et par extension l'ensemble des mètres classiques (et certains mètres modernes ou contemporains) de la poésie d'expressions swahilie. Le principe se caractérise par sa définition, c'est à dire l'identification de la caractéristique prosodique sur laquelle il porte, ses paramètres et éventuellement ses effets qui se réalisent concrètement par le biais d'opérations. Il existe deux principes fondamentaux, le P.R. et le P.M. et deux principes dérivés, le P.P. et le P.V *(Cf* Description des principes et des paramètres et de leur structure hiérarchique).

Voir : OPERATION ; PARAMETRE

RELATION

Une relation s'exprime dans la métrique des œuvres d'expression swahilie suivant le principe logique d'identité. A ce titre les rimes *(vina)* sont des relations particulière qui portent sur l'identité parfaite des syllabes finales de certaines sections, parties de vers, hémistiches ou vers. Mais la relation est de portée plus large que la rime. Ainsi des compositions présenteront des relations d'identité sur plusieurs parties de syllabes, mais non les syllabes entières sinon ce sont des rimes. Aussi certains mots peuvent être répétés à dessein ce qui constitue un autre type de relation dans les poèmes. Enfin des relations d'identité réalisent des permutations syntaxiques dans les vers qu'elles peuvent reproduire de cette manière, c'est-à-dire à l'identique à la différence de structure syntaxique prêt.

Les relations partagent certaines propriétés paramètriques avec les chaînes de rimes *(vina)* ou de *viwango* qu'elles peuvent redoubler : à savoir l'orientation, le parcours et la portée.

Voir : KINA, KIWANGO, ORIENTATION, PARCOURS, PORTEE

sg. SAUTI « voix » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SAUTI ; pl. SAUTI (classes 9/10)

Sens littéral : voix

Terme technique : syllabe

Ce nominal entre parfois dans un rapport de synonymie avec la syllabe ou *silabi* dans les textes swahilophones. Il s'agit du nominal anciennement utilisé avant l'emprunt de cette notion de syllabe à une langue européenne.

Voir : sg. SILABI

sg. SHAIRI 1 « poésie » (Classe 5)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SHAIRI ; pl. MASHAIRI (classes 5/6)

Sens littéral : poésie

Terme technique : poésie

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe *<u>sh</u>āi'r* « le poète »

Le terme désigne toute forme de composition poétique en général. Que ce soit les *mashairi yenye vina na mizani,* c'est à dire les poésies en vers régis par un mètre (littéralement par « les rimes et la mesure ») ou ou les poésies en vers libres, les *mashairi huru.*

Voir : sg. SHAIRI 2 sg. USHAIRI

sg. SHAIRI 2 « genre SHAIRI » (Classe 5)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SHAIRI ; pl. MASHAIRI (classes 5/6)

Sens littéral : poésie

Terme technique : genre poétique SHAIRI

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe *<u>sh</u>āi'r* « le poète »

Le genre SHAIRI est un genre classique de la poésie d'expression swahilie *(Cf* Le genre SHAIRI). Le mètre a eu une grande postérité et son nom désigne par extension toute composition poétique en général.

Voir : sg. SHAIRI 1 sg. USHAIRI

sg. SILABI « syllabe » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. SILABI ; pl. SILABI (classes 9/10)

Sens littéral : syllabe

Terme technique : syllabe

Statut : nominal emprunté à une langue européenne. Anglais, portugais ?

Le *kiswahili* a une syllabe définie par une séquence CV c'est à dire une consonne suivie d'une voyelle, ou V, une seule voyelle. Il n'existe pas d'opposition de longueur au niveau de la syllabe. Une séquence de deux voyelles est prononcée comme deux syllabes. D'autres séquences existent comme CCV dans des noms d'emprunts. Tous les auteurs swahilophones utilisent ce terme pour traiter de la métrique (ABEDI, K., A., 1954 ; SHARIFF, I., N., 1988 ; KING'EI, K. *et al,* 2001) où la notion de syllabe est à la base des deux principes fondamentaux du P.R. et du P.M. La syllabe est en effet le support et la condition de possibilité des chaînes de rimes *(vina)* [P.R.]. Elle est aussi le support du décompte syllabique [P.M.]. Un terme plus ancien *(sauti)* est encore utilisé comme un synonyme dans certains textes (SHARIFF, I., N., 1988 : 42).

Voir : sg. MIZANI, PRINCIPE, sg. SAUTI, sg. VINA

sg. TUNGO « composition » (Classe 9)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. TUNGO ; pl. TUNGO (classes 9/10)

Terme technique : compositions(s)

Statut : nominal d'origine *bantu,* sur la racine verbale -TUNGA « composer »

Le terme désigne toute composition écrite en général : poème, essai, dissertation, etc. Dans le contexte de la poétique, il est employé pour désambiguïser le terme *shairi* qui désigne à la fois un mètre particulier de la poésie d'expression swahilie ou la poésie en général.

Voir : sg. SHAIRI 1 ; sg. USHAIRI

sg. UBETI « strophe » (Classe 11)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. UBETI ; pl. BETI (classes 11/10)

Traduction littérale : 1. strophe(s) ; 2. maison(s)

Terme technique : sg. strophe/*ubeti* ; pl. strophes/*beti*

Type : unité complexe

Statut : emprunt ; de l'ar. بَيْتٌ /bayt/**« maison, vers (d'une poésie), distiche »** (*cf* JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485 *et* SACLEUX, C., 1939 : 104)

Définition : La strophe/*ubeti* est structurée par des chaînes de rimes syllabiques (*vina*) qui présentent des paramètres distinctifs (nombre, orientation, parcours, portée) des différents genres *(bahari)* poétiques. Ces paramètres relatifs au P.R. délimitent des vers *(mishororo)* et éventuellement des parties *(vipande)* de vers au sein de la strophe/*ubeti.* Ainsi la strophe/*ubeti* est une unité métrique complexe composée de vers *(mishororo)* en un nombre prédéterminé en fonction des genres (*bahari*). Le nombre de parties par vers est également prédéterminé en fonction des genres. Dans certains genres le nombre des parties et leur décomptes syllabiques sont variables, définissant alors des courants *(mikondo)* sur la base du P.M. Le nombre de parties de vers peut être supérieur à deux. Dans le cas où il n'y a que deux parties de tailles syllabiques égales, alors la strophe/*ubeti* présente une succession d'un nombre déterminé de vers scindés en deux

hémistiches. Les motifs décrits par les parcours des chaînes de rimes prises ensemble sont variables d'une strophe/*ubeti* à l'autre à condition de respecter les paramètres généraux du genre liés au chaînes de rimes [P.R.], au vers [P.V.] et aux parties [P.P.] *(Cf* Structure métrique de la strophe/*ubeti* dans les mètres classiques).

Voir : sg **KINA,** sg **MIZANI,** sg **SILABI,** sg **KIPANDE,** sg **MSTARI,** sg **MSHORORO, sg TUNGO**

Notes sur l'origine de cette notion : La racine 'bet' présente dans le nominal *kiswahili* se retrouve dans de nombreuses langues sémitiques. Comme en *kiswahili*, elle désigne une maison, 'תיב' /bayit/ en hébreu et une unité métrique qui n'est cependant pas la strophe mais le vers. En amharique 'ቤት' /bet/ s'inscrit aussi dans cette double sémantique et signifie aussi bien « maison » que « vers, une seule ligne de poésie[214] » (LESLAU, W., 2004 : 94). Le dictionnaire bilingue swahili standard-anglais de JOHNSON et MADAN donne cette traduction à l'entrée '*ubeti'* : « vers, stance, strophe[215] » et lui attribue une étymologie arabe « 'تيب' » /bayt/ (JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485). Le dictionnaire swahili-français du R.P. SACLEUX donne à l'entrée '*beti'* les correspondances suivantes : « 1. maison 2. Giberne pour balles, bourres et capsules ; cartouchière […] 3. Stance, strophe, couplet : on dit mieux *ubeti* en ce sens » et une étymologie arabe également avec le sens du nom en arabe : « بَيْتٌ *bêt,* maison ; giberne ; vers composé de deux hémistiches » (SACLEUX, C., 1939 : 104). En *kiswahili* le nominal ne désigne pas un vers unique mais l'unité complexe structurée par des vers et des rimes, la strophe/*ubeti*. Il conserve, sur un registre érudit le sens de « maison » également mais le nominal couramment utilisé, y compris dans des textes littéraires est '*nyumba'* de même forme au singulier ou au pluriel. Dans les trois langues sémitiques que nous avons pris en exemple : amharique, arabe et hébreu, la racine 'bet' ou 'bayt' présente cette sémantique double de maison/unité de la métrique (vers d'une poésie). La racine 'bayt' est ancienne, nous la retrouvons dans l'hébreu biblique avec le sens de « maison, famille » (SANDER, N., TRENEL, I., 1859 : pp 63 – 65) et elle est reconstruite sous cette forme *bayt pour « maison » dans le proto-sémitique qui est posé comme langue ancêtre hypothétique des langues sémitiques[216]. Les différentes théories de linguistique historique sortent de notre domaine d'étude qui est l'étymologie du nominal swahili '*ubeti'* dans le sens de « strophe ; unité de mesure métrique ». La pluralité des correspondances que ce nominal présente avec des langues sémitiques et ne présente

pas avec les autres langues de la famille *bantu* indique clairement que la racine n'est pas *bantu* et qu'il s'agit d'un emprunt. Deux ouvrages isolent la langue sémitique à laquelle aurait été fait l'emprunt (JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485) et (SACLEUX, C., 1939 : 104) : ce serait un emprunt à la langue arabe. Les modalités du passage de la racine de l'emprunt nous semblent cependant délicates à déterminer avec précision car déduites d'informations indirectes. Nous savons que la langue arabe renferme une terminologie précise et influente sur le plan de la poésie et que les contacts intellectuels et commerciaux par voie maritime entre la côte orientale du continent africain et la péninsule arabique et la Perse sont une donnée permanente du monde de l'océan indien. Ces contacts sont millénaires, attestés par divers sources archéologiques, historiques, par les traditions orales de certains groupes swahilis et la forte proportion de vocabulaire d'origine arabe dans la langue swahilie qui augmente à partir du XVIème siècle (NURSE, D. *et al,* 1985 : 15). Nous savons également que ce rayonnement de la langue arabe est bien attesté dans d'autres cas où elle a fourni une terminologie et des modèles métriques à des compositions s'exprimant en d'autres langues en contact avec elle. En restant dans la famille sémitique, le passage de la racine /bayt/ en tant que « vers (d'une poésie) » de l'arabe à l'hébreu est connu pour la période médiévale à partir du Xème siècle ap. J.-C. (TOBI, Y., 2010). La poésie hébraïque a alors beaucoup emprunté à la métrique arabe qu'elle prenait comme modèle et, comme il existait déjà un nominal /bayt/ « maison » dans le lexique de l'hébreu, il n'y aurait pas eu d'obstacle à ce que le vers (d'une poésie) se nomme également /bayt/ comme c'était le cas en arabe qui avait initié cette extension sémantique de « maison/construction » à « vers/construction ». Dans le cas du *kiswahili*, qui est de la famille des langues *bantu* et ne dispose de la racine 'bet' ni dans le sens de « maison » ni dans le sens « d'unité », métrique ou autre, il faut que le passage se traduise par un emprunt complet à l'arabe. C'est-à-dire que le *kiswahili* n'emprunte pas seulement le sens « d'unité » qu'il ajouterait à la racine préexistante 'bet' de sens « maison » - comme l'a fait l'hébreu - mais qu'il doit emprunter à la fois la racine 'bet' et ses deux significations « maison/ vers (d'une poésie) ». Le passage supposé a pour résultat une modification de l'échelle métrique prise comme unité : c'est le « vers » en arabe et la strophe/*ubeti* en *kiswahili*. Sommes-nous cependant persuadés d'avoir les mêmes preuves, une documentation de même nature, dans le cas du *kiswahili,* que celle qui atteste du passage d'éléments de la

métrique arabe à la poésie hébraïque au Moyen-Âge ? La réponse est négative, nous supposons fortement ce passage de l'arabe au *kiswahili* en fonction de preuves indirectes et avec les auteurs bien informés cités précédemment mais nous ne disposons pas de documents écrits pour le prouver de la même façon que dans le domaine hébreu. De nombreux éléments de l'histoire de la racine 'bet' ou 'bayt' et de la formation de la sémantique double « maison/vers (unité métrique) » demeurent inconnus, imprécis ou parcellaires. C'est le cas en particulier du changement d'échelle métrique entre le vers et la strophe. Une grande impulsion serait partie de l'arabe mais tous les chemins précis de l'emprunt ne sont pas retracés. Les différents royaumes et empire éthiopiens sont des puissances qui rayonnent également sur la mer rouge, la péninsule arabique et l'océan indien et ses réseaux commerciaux au cours du temps. L'amharique dispose du nominal 'ቤት' /bet/ et de sa sémantique double. Quels sont les chemins de l'arabe à l'amharique ? Notre projet n'est pas d'aboutir à une vérité certaine qui impliquerait de disposer de documents écrits pour des périodes anciennes mais de souligner le caractère hypothétique de l'ensemble de la construction – bien fondée sur des faisceaux convergents de preuves indirectes - de l'étymologie arabe du nominal swahili *'ubeti'.* S'agit-il par exemple d'un passage direct de l'arabe au *kiswahili* ou médié par le persan ? Les contacts entre monde swahili et monde persan sont attestés et même revendiqués par certaines traditions orales swahilies. A titre d'exemple le parti indépendantiste de Zanzibar d'avec le sultanat d'Oman et le protectorat britannique s'intitulait de manière significative « *Afro-shirazi* » du nom de la ville de Shiraz en Perse et son association au continent africain. L'emprunt n'a-t-il pas pu transité par le persan entre l'arabe et le *kiswahili* ? Ceci non plus n'est pas exclu *a priori.* Mais là encore l'hypothèse est fragile car les Zanzibaris en lutte contre les colonisateurs arabes d'Oman et britanniques avaient peut être intérêt à fonder leur légitimité historique sur une civilisation comme la Perse, valorisée par les colonisateurs et différente d'eux avec un phénomène d'amplification des mythes de fondation *shirazi* et d'atténuation voire d'extinction des mythes relatifs à d'autres origines (africaine, arabe, portugaise, *etc*). De manière plus complexe, le *kiswahili* s'égrenant historiquement sur une longue bande côtière de 2000 km de l'actuelle Somalie au Mozambique dans des entités politiques comparables à des Cités-Etats n'y aurait-il pas eu plusieurs modalités de passage de l'emprunt différentes, en différents endroits et à des moments différents ? A notre connaissance tous les

dialectes du *kiswahili* reprennent le terme technique d'emprunt '*ubeti'* pour désigner une « strophe », mais la convergence n'est pas nécessairement un emprunt fait une unique fois dans le temps à un endroit unique qui se serait alors diffusé dans les autres dialectes. Si *'ubeti'* dans le sens de « strophe » est un nom d'emprunt à l'arabe, l'histoire du cheminement de la racine 'bet' ou 'bayt' vers le *kiswahili* est encore manifestement lacunaire.

Par ailleurs, l'intégration de l'emprunt dans le système caractéristique des langues *bantu*, à savoir le système des classes nominales ajoute une sémantique liée à la morphologie de la langue *kiswahili* à celle de la racine empruntée. En effet le singulier en classe 11 et son préfixe nominal U- présente la sémantique de l'extraction d'une partie d'un tout composé de parties identiques. Ce tout est lui-même en classe 10. Nous avons par exemple un tas de bois en classe 10 *kuni* et le rondin *ukuni* ou partie du tout composé de parties homogènes. Nous avons les cheveux en classe 10 *nywele* et le cheveu *unywele* en classe 11. Il en va de même pour le tout composé de l'ensemble des strophes en classe 10 *beti* et de sa partie élémentaire *ubeti*. Le poème en entier est donc présenté, au moins grammaticalement, comme un ensemble fait d'éléments homogènes. Ce qui est vrai et se retrouve également dans l'analyse métrique qui prend en compte la strophe/*ubeti* élémentaire et sa structure comme matrice répétée dans l'ensemble des strophes/*beti* d'un poème. Aussi la répétition d'éléments, les strophes/*beti* de même structure forme un tout qui a son identité propre : le poème ou composition (sens générique : *tungo*).

sg. URARI « balance » (Classe 11)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. URARI (classe 11)

Terme technique : *U. wa hisabu*, balance d'un compte (SACLEUX, C., 1939 : 968)

Statut : Le nominal est hypothétiquement emprunté à l'arabe : « Ar. 'âra, IIIe forme 'âwara,

ramener à la même mesure; comparer. » (SACLEUX, C., 1939 : *idem*).

En poésie, le nominal *urari* à rapport avec la balance de la mesure syllabique. La balance est en rapport avec le P.M. comme le décompte *(hisabu)* et la mesure syllabique *(mizani).* La balance désigne l'arrangement particulier de la mesure syllabique de chaque élément dans une strophe/*ubeti* ou « *urari wa mizani* » (KING'EI, K. *et al,* 2001 : 12).

Voir : sg. HISABU sg MIZANI

sg. USHAIRI « poésie » (Classe 11)

<u>Nominal (kiswahili)</u> : sg. USHAIRI ; pl. SHAIRI (classes 11/10)

Sens littéral : poésie

Terme technique : caractères propres à la poésie, poésie, poétique

Statut : nominal d'emprunt à l'arabe *<u>sh</u>āi'r* « le poète »

Le terme est forgé par le biais du préfixe U- qui opère une abstraction sur la racine SHAIRI 1 « poésie ». Il s'agit donc de la composition poétique, des caractères propres à la poésie ou à la poétique. Le nom français « poésie » renferme les deux sens de composition particulière, SHAIRI 1, et de genre littéraire pris en ses caractéristiques générales ou USHAIRI.

Voir : sg. SHAIRI 1 ; sg TUNGO

[213] Le nominal *diwani* dans le sens de « livre de poésie » est relié à la paire de classes 5/6 dans les dictionnaires qui prennent en compte cette signification particulière du nominal (*Cf* LENSELAER, A. *et al,* 1983 : pp 86-87 ; dictionnaire participatif en ligne de l'université de Yale (USA) http://www.kamusi.org/en/lookup/sw?Word=diwani (consulté le 28 juillet 2012)). C'est-à-dire que le pluriel est *madiwani.* Cependant, l'accord du nominal se fait en classe 9 dans les titres des œuvres se présentant comme des *diwani.* Nous avons le *diwani ya Mnyampala* « *diwani* de Mnyampala »*,* le *diwani ya* Amri « *diwani* d'Amri », etc. Cette accord du connecteur ou extra-préfixe de dépendance YA « de » en classe 9 avec le nominal *diwani* et non pas *LA en classe 5 indique très clairement un problème de classification dans les dictionnaires cités ci-dessus car le nominal est en classe 9 dans les titres des ouvrages.

[214] C'est notre traduction pour « *house, verse (a single line of poetry)* » (LESLAU, W., 2004 : 94).

[215] C'est notre traduction pour « *verse, stanza, strophe* » (JOHNSON, F., *et al,* 1939 : 485).

[216] Les différentes formes de la reconstruction *bayt se retrouvent dans de nombreuses langues de la famille sémitique et cette racine est même proposée pour le sens de « maison » à l'échelle du proto-langage hypothètique des langues de la macrofamille afro-asiatique *Cf* les résultats de l'entrée 'bayt' dans la base de données *Semitic etymology* : http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?flags=eygtnnl&basename=\data\semham\semet

Postface : Kuandika juu ya arudhi « écrire sur la métrique »

Kuandika juu ya arudhi ni moja ya shughuli kubwa za uchunguzi wa sanaa ya ushairi wa kiswahili, hasa unapotaka kutekeleza utafiti wa kiwango cha juu kisayansi unaowafaa washairi wa kiswahili wenyewe pia. Mtafiti anayezungumza lugha ya Kifaransa lazima atapambana na miamba miwili mara atakapoanza kufanya kazi hiyo : kwa upande mmoja, maandiko kuhusu sheria au mbinu za kutunga mashairi ni nadra sana katika vitabu vinavyoandikwa kwa Kifaransa. Hata hivyo mtafiti akipanua uwanja wa lugha zitumiwazo na kusoma kurasa zilizoandikwa kwa lugha nyingine ataelewa zaidi lakini atakuta kwamba hazitoshi kufahamu kwa ukamilifu arudhi ya Kiswahili. Hata hivyo kitabu cha Mugyabuso M. Mulokozi na T.S.Y. Sengo chenye jina la « *History of Kiswahili poetry A.D. 1000-2000* » (MULOKOZI, M., M. *et al,* 1995) kilichoandikwa kwa lugha ya Kiingereza kingekuwa utangulizi mzuri na mwanga katika mambo hayo, lakini si taaluma ya arudhi tu. Kwa upande mwingine, washairi Waswahili wenyewe hawajazoea kuandika kuhusu namna za kutunga. Mshairi anajua kutunga bila kuwa na haja ya kusoma wala kuandika kitabu fulani kinachoeleza sheria za sanaa yake ambazo ameshazipata kupitia utamaduni wake. Asili ya ushairi ni sauti ya midundo ya lugha ya kishairi na sauti ya mghani ndani ya kichwa chake mtungaji wakati wa kutunga akidhamiria muundo wa bahari maalumu. Mwishowe, mtu anayejua kutembea hahitaji kusomeshwa vipi kutembea kutokana na vitabu vingi. Lakini hata hivyo vitabu vinavyoandikwa kwa lugha ya Kiswahili kuhusu sheria au mbinu za kutunga mashairi hupatikana. Vinatupatia ujuzi wa *arudhi*. Vimechapishwa kuanzia nusu ya pili ya karne ya ishirini. Katika vitabu hivyo mwandishi anahisi umuhimu wa kuingia kwenye majadiliano kuhusu ushairi. Ibrahim Noor Shariff alichapisha mwaka 1988 kitabu cha *Tungo zetu* kinachozungumzia kikamilifu tungo za Waswahili pekee yao tu (SHARIFF, I., N., 1988). Kama washairi wazungumzao Kiswahili, waandishi wa vitabu hivyo si lazima wawe wote wa kabila la Waswahili. Mwandishi wa kwanza kutekeleza kazi hiyo, mwaka 1954, alikuwa Marehemu Sheikh Kaluta Amri Abedi, meya wa kwanza wa kiafrika wa jiji la Dar es Salaam na Mtanzania mwenye asili ng'ambo ya ziwa Tanganyika, nchini Kongo ya Wabeljiji ya zamani (leo Jamhuri ya Kidemokrasia ya Kongo).Kitabu chake *Sheria za kutunga MASHAIRI na Diwani ya Amri* (ABEDI, K., A., 1954). Matokeo yake ni kwamba,

leo hii mwaka 2010, mtafiti wa lugha ya Kifaransa anaweza kufuata njia mbili. Anaweza kuamua kukaa kimya na kusikiliza vizuri masomo ya arudhi yanayotolewa na washairi na waandishi wa lugha ya Kiswahili na wengine Duniani. Na kweli kwa upande mmoja kufuata njia hiyo hueleweka zaidi kwa sababu masomo ya mwalimu ni mazuri kuliko masomo ya mwanafunzi. Lakini, kwa upande mwingine, ni lazima kukumbuka kwamba hakuna kitabu hata kimoja ambacho kimeandikwa kwa Kifaransa na kinachozungumzia arudhi ya tungo za lugha ya kiswahili kwa urefu na ukamilifu. Hali hiyo ni shida kubwa kwa ujuzi wa fasihi wa Kiswahili katika lugha ya Kifaransa kwa mfano. Na mpaka leo hakuna tafsiri yoyote ile ya vitabu vya kiswahili hivyo vinavyozungumzia mada hiyo katika lugha za Kizungu. Tatizo hilo halingeweza kudumu milele wakati wanaisimu wamefanya utafiti wa aina mbalimbali juu ya lugha za kibantu tangu zamani. Je, kwa nini chombo cha mwanafasihi wa Kifaransa kilizama kama hivyo katika dhoruba na kugonga mwamba ? Hakuna sababu kwa ujuzi wa fasihi ya Kiswahili kubakia gizani na kutojulikana katika lugha ya Kifaransa. Tunazama na tutaibuka. Tukiwa na bahati nzuri labda tutarudi na lulu. Kwa hivyo niliamua kuandika kwa Kifaransa kuhusu sheria za kutunga mashairi ili kuziba pengo hilo la maelezo linalostaajabisha kiasi ukilinganisha swali hilo na matokeo mazuri zaidi kuhusu sayansi nyingine zinazohusu binadamu. Asili ya ujuzi wa kanuni za arudhi ipo katika kurasa zake vitabu vinavyozungumzia arudhi – hasa kwa Kiswahili - na katika tungo zenyewe. Mosi, sisahau kwamba ujuzi wangu wa Kiswahili haujafikia kiwango chake cha mwisho. Pili sisahau kwamba mimi si mshairi wala Kiswahili si lugha yangu ya kuzaliwa. Kazi yangu ni kama hatua moja tu kwa kutumia lugha ya Kifaransa. Wengine Afrika Mashariki, Ulaya na Duniani wameshaanza kazi ambayo kusema ukweli ni mpya. Wengine watakuja baadaye na ninatumai wataweza kufaidika na matunda ya jitihada zangu. Wanaoandika kwa lugha ya Kiswahili wataendeleza kazi pia kwa sababu nadharia ya ushairi wa Kiswahili ni jambo jipya duniani ingawa kumbe ni jambo kongwe katika jamii za washairi wa Kiswahili wenyewe. Washairi ni kama mama na baba wa tungo. Nadharia inafafanua tungo tu. Inamaanisha kwamba kufuatana maoni yangu nadharia inatokana na matendo ya washairi, haiyatangulii. Kufikiri kwamba nadharia inaweza kuongoza tabia ya washairi ni kutaka mama awe tasa.

Arudhi ya mashairi ya kiswahili inaweza kugeuzwa na washairi. Mageuzo hayo yanaweza kuwa na asili au matokeo ya kisiasa, Kiswahili kikiwa kimechaguliwa kama lugha ya taifa

nzima Tanzania na lugha ya Umoja wa Afrika. Arudhi inafafanua kanuni za kutunga mashairi, ziwe na nguvu ya sheria au la (inategemea misimamo ya waandishi). Kwa vile nitaandika kuhusu arudhi kwa jumla katika hatua ya kwanza, na katika hatua ya pili nitafafanua arudhi ya tungo za Marehemu Mathias E. Mnyampala (1917-1969) na kuzichunguza kulingana na zama zake za kisiasa. Marehemu alikuwa mwanasheria mtukufu, mwandishi, mshairi maarufu na mzalendo wa nchi yake mpya Tanzania. Alitumia sanaa yake maksudi kuimarisha Ujamaa na Ujenzi wa taifa kwa kutumia Kiswahili. Ilikuwa bahati yake kubwa Wizara ya elimu ilipokubali mashairi yake yasomeshwe katika shule za nchi. Kukubali huko ni ishara kuwa tungo za Mnyampala zilikuwa zinahitajika nchini Tanzania. Hii inatuonyesha mambo fulani kuhusu hali ya siasa enzi hizo. Lakini sababu zake zilitakiwa kufichuliwa na kuelezwa. Hasa kwa kuzingatia arudhi nilizilinganisha tungo za Mnyampala na arudhi ya kimila ambao ziliumbwa na kuundwa zamani na bado zinazopatikana leo Afrika mashariki na ya kati. Nilifafanua hali ya arudhi ya tungo za Mnyampala zinayoonyesha *tofauti na viitikio* kutokana na arudhi ya kimila. Taifa jipya – wakati ule wa Uhuru – lilikuwa likihitaji mwelekeo mpya kupitia lugha moja ya Kiswahili lakini halikutaka kusahau vile vile miundo ya zamani (kama vile arudhi) iliyokuwa ikijulikana kimila. Katika sera ya kueneza Kiswahili kokote nchini, maana yake ilikuwa kuunda lugha mpya ya ushairi ambapo miundo ya arudhi yake huwezesha kuchanganya tamaduni na lugha za makabila mbalimbali ya nchi. Miundo hiyo ilihifadhi au kukumbusha sana maumbo ya tungo za kimila. Mradi wa Mnyampala ulikuwa mzuri katika *miundo* ya arudhi ya kazi yake *kwanza*, sio maoni au fikira vyake tu vya kisiasa. Kazi yangu ilikuwa kufafanua kwa makini mageuzo hayo ya arudhi na uhusiano wake na mageuzo ya kisiasa ya enzi hiyo. Mpango wa usanifu wa kitaifa wa ushairi ulikuwa ukitekelezwa na chama chake Mathias E. Mnyampala cha UKUTA (Usanifu wa Kiswahili na Ushairi Tanzania) alipokuwa mwenyekiti wake na baada ya wakati huo. Hapo usanifu ungekuwa na mageuzo ya arudhi kwa sababu za kisiasa nilizojaribu kuzifafanua. Mwishowe mageuzo ya arudhi – mtungaji alipotambuliwa rasmi na serikali – yanaonyesha dalili fulani za kisiasa. Kuchunguza dalili hizo kulikuwa lengo kuu la kazi yangu inayohusu zaidi uchanganuzi wa arudhi.

Mathieu ROY

Paris – Dar es Salaam 2010

Summary

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) was a Tanzanian writer, lawyer and poet who wrote in Kiswahili. With Cigogo as a mother tongue, he learned to read and to write in Kiswahili at the age of fifteen in a local Roman Catholic Bible school. Since Independence of Tanganyika in 1961, he put his poetic art at the service of the development of Kiswahili, the language of the new nation. The issue of the Tanzanian nation building is reflected in this particular destiny of a young pastor from Ugogo in the center of Tanzania becoming a master of Kiswahili poetry recognized by his peers as well as a national artist. His *ex materia* creative processes, neither classical nor modern, are a third way of verse composition that the formal approach describe. Parallel to the nationalization of the meters of classical Kiswahili poetry in the 1960's, it comes to the africanization of the national culture that this work analyzes.

The two volumes of this doctoral thesis offer some extracts of Mathias E. Mnyampala's Digital Archives (MDA) including unpublished manuscripts like *Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* "the Arusha Declaration and the Holy Scriptures" or *Mashairi ya Vidato* "Mashairi in Notchs" and other unpublished documents.

Résumé

Mathias Eugen Mnyampala (1917-1969) est un écrivain, juriste et poète d'expression swahilie tanzanien. De langue maternelle cigogo, il apprend le *kiswahili* et l'écriture par les textes de la Bible à l'âge de quinze ans. A partir de l'Indépendance du Tanganyika en 1961, il engage son art poétique au service du développement du *kiswahili*, la langue de la nouvelle nation. Dans cette destinée particulière d'un jeune pasteur de l'Ugogo du centre de la Tanzanie, qui devient un maître reconnu par ses pairs de la poésie d'expression swahilie et un artiste national, se reflète la problématique de la construction d'une nation tanzanienne. Les processus créatifs *ex materia* de Mathias E. Mnyampala, ni classiques ni modernes, sont une troisième voie de la composition poétique qui est décrite par une approche métrique formelle. En parallèle d'une nationalisation des mètres classiques de la poésie d'expression swahilie dans les années 1960, il est question d'une africanisation de la culture nationale que ce travail analyse.

Les deux volumes de cette thèse de doctorat offrent des extraits des Archives Numériques de Mathias E. Mnyampala (ANM). Dont des manuscrits inédits comme celui d'*Azimio la Arusha na Maandiko Matakatifu* « la déclaration d'Arusha et les saintes écritures » ou encore *Mashairi ya Vidato* « Mashairi en entailles » ainsi que d'autres documents inédits.

DL$_2$A – BULUU PUBLISHING,
17 rue de l’amiral Courbet,
94130 Nogent-sur-Marne,
FRANCE.

ISBN 9791092789102
14,90€
dépôt légal août 2014

